ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

А.А. КОРАБЛЕВ

ПРЕДЕЛЫ ФИЛОЛОГИИ

монография

ответственный редактор
д.ф.н. Ю.В. Шатин

Новосибирск, 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

Филологические аспекты целостного мировоззрения
(Вместо предисловия) ……..……..……..

I. ФИЛОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ

Онтология и структура таинственного …….
Тайна как категория поэтики …….
О религиозности и научности филологического знания ……
Кожаный путь ……..

II. КОНТУРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Контуры «Третьего Завета» в русской литературе …….
Теория поэзии А.С. Пушкина ……..
Хаосмос Тютчева ……..
О чем воет ветер: стратегии постижения ……...
Звезда и Крест Серебряного века ……
Поэтическая парадигма Бронзового века ……

III. КОД МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Время и вечность в «Мастере и Маргарите» ……...
Время и вечность в пьесах М. Булгакова …….
Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» ……
Тайнодействие в «Записках юного врача» ……...
Школа читательского восприятия. Уроки мастера …….
Консультации профессора Воланда …….
Откровенное и сокровенное в романе «Мастер и Маргарита» …….

IV. ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Донецкая филологическая школа
в контексте современного литературоведения ……..……..
Научная конференция как текст ……..

V. ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

Неубитые поэты ……..…...
Между культурой и цивилизацией ……..
О некоторых закономерностях литературной эволюции ……..
О целостном мировоззрении ……..

Вместо заключения:
Филология смерти (Наука как маленькая трагедия) …….

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЦЕЛОСТНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

В поисках фиксированного, строго структурного и в то же время достаточно подвижного, «живого» объекта исследования, который отвечал бы уровню и запросам современного субъекта исследования, философы XX века (Хайдеггер, Бахтин и их последователи) обращаются к художественному произведению, являющемуся, с одной стороны, структурной моделью как познаваемого мира, так и познающего сознания, а с другой – органически целостным духовным образованием, в котором снимается противопоставленность субъекта и объекта.

Очевидно, следует ожидать, что и в XXI веке, особенно в связи с возрастанием интереса к паранормальным явлениям, художественное слово останется в центре исследовательского внимания, хотя при этом, разумеется, должен значительно расшириться спектр его изучения. Проблемы эзотерических функций слова, его магической природы и религиозного смысла – эти аспекты еще ожидают своих исследователей. А поскольку традиционные научные подходы и методы здесь не всегда оказываются адекватными, проблема субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений становится как никогда связанной с проблемой корреляции научного и инонаучного (художественного, религиозного) типов сознания, или, иначе, с проблемой целостного мировоззрения.

Целостное мировоззрение – не значит единое мировоззрение. Целостность мировоззрения заключается в единстве всех его составляющих и прежде всего – это единство фундаментальных принципов религии, науки и искусства, единство веры, знания и дела.

Конечно, такое единство легче провозгласить, чем осуществить. Для практического его осуществления нужны соответствующие формы мышления, нужны формы, не исключающие одна другую, а напротив, взаимно открытые и даже более того – осуществляющие себя в этом взаимном единстве. Гуманитарной наукой XX века (в работах Бубера, Бахтина и др.) найдено ключевое слово этого типа мышления – диалог.

Диалог – исторически необходимое дополнение к гегелевской, и не только к гегелевской, монологической диалектике. «Диалектика, - писал М.М.Бахтин, - родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу личностей)»[1]. Диалогическое мышление необходимо и в религиозных отношениях, и в науке, и в искусстве – без него невозможно решение экуменических проблем, без него наука становится опасной, а искусство – неполноценным. Недостаток или отсутствие диалогичности в отношениях человека с человеком, культуры с культурой или какой-либо одной области культуры с другой закономерно и неизбежно приводят ко все большему расщеплению, расслоению, разложению человеческой цивилизации.

Не случайно слово «диалог» созвучно слову «диавол». «Диа» – значит множественность, распад; «диавол» - первоначало и символ распада; «диа-лог» – путь преодоления множественности в собирающем ее единстве, в Логосе.

Средоточием целостного мировоззрения может и, по-видимому, должно стать слово. А точнее – осуществляемый в Слове диалог его основных трансформаций – искусства слова (художественной литературы), науки о слове (филологии) и религии слова (христианства).

Интегрирующая и объединяющая функции искусства и тем более религии очевидны и общеизвестны (несмотря на столь же очевидные и общеизвестные случаи несовпадения их целей и практических действий). Филология как особая, непосредственно связанная и с искусством, и с религией наука, как «служба понимания» (С.С.Аверинцев), обеспечивающая взаимодействие и взаимодополнение соотносимых с нею других «служб», чтобы тоже соответствовать своему назначению, должна выйти за границы своих сугубо научных целей.

Филология, иначе говоря, должна вспомнить, что она не совсем «наука», что она – «любовь».

Примечания

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.364.

I

ФИЛОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ

ОНТОЛОГИЯ И СТРУКТУРА ТАИНСТВЕННОГО

Поэтические и религиозно-мистические экзальтации, равно как и научные капитуляции, вызываемые попытками приблизиться к постижению природы таинственного, поддерживают ореол исключительности вокруг проблем, составляющих предмет тайноведения. Изменение отношения к этому предмету определяет, как можно наблюдать, сущность культурно-исторических изменений. Современная проблематика таинственного обусловлена, по-видимому, уже не тем, чтобы смириться с неустранимостью тайны из процесса познания, а тем, чтобы осмыслить ее соприсутствие в каждом познавательном акте как соучастие.

Опыты и последствия бестаинственного миропонимания позволяют с высокой степенью убежденности утверждать, что именно тайна придает человеческому существованию полноту и значительность. Без тайны, без осознавания в личной, в социальной, в мировой жизни непроявленных, но с несомненностью ощущаемых таинственных возможностей и перспектив человек превращается в существо одномерное, не знающее и не желающее знать ни прошлого, ни будущего, ни высшего, ни низшего.

Тайна скрывает нечто существенно важное в человеке, возможно, самое важное, но тайна и сама скрывается, затмевается, «забывается» человеком, погруженным в явное, и лишь в особые, экзистенциальные моменты его таинственность становится для него актуальной. Можно предположить, что именно глубинная, иррациональная потребность человека в сопричастности тайне, потребность в переживании и постижении своей истинной значимости является главной побудительной причиной возникновения произведений искусства – зафиксированных в чувственно воспринимаемых формах состояний, вызывающих сверхчувственные ощущения – ощущения тайны.

Проблематизация таинственного не является ни собственно научным, ни собственно художественным, ни собственно жизненным затруднением – тайна как бы скрывает эти различия, обусловленные областью явленного, но поскольку тайное и явное связаны отношениями непосредственной взаимопереходности, то различение научной, художественной и жизненной проблематики представляется не только оправданным, но и необходимым.

Структурность таинственного. Суждения о том, насколько тайна открываема познанию, полностью или частично, едва ли можно признать вполне корректными, поскольку о природе и пределах незнания приходится судить, находясь в пределах достигнутого знания. Тем не менее, по тому, как незнание переходит в свою противоположность, можно строить предположения о его структуре.

Существующая зависимость между характером познавательных усилий и получаемым знанием позволяет предположить существенную неоднородность познаваемого. Обретаемые знания обнаруживают некие *пределы* и *границы*,

разделяющие все неведомое и неизвестное на *непостижимое, непознанное и незнаемое (mysterium, arcana, secreta).* Структура обретаемого знания, таким образом, отражает структуру утрачиваемого незнания.

«В природе есть тайны, нечто затаенное (*arcana*). Могут быть тайны (скрываемое, *secreta*) и в политике, которые *не должны* быть известны публично. Но как те, так и другие *могут* быть нам известны, поскольку они покоятся на эмпирических причинах. В отношении того, признание чего является всеобщим долгом людей (а именно морального), не может быть никакой тайны. Но в отношении того, что может совершить лишь Бог и применительно к чему попытка сделать что-то своими силами превышает наши способности, а значит, и наш долг, - тут только и может существовать тайна (mysterium) религии, о которой нам было бы, возможно, полезно знать и понимать, что таковая существует, но отнюдь не пытаться в нее проникнуть» (И.Кант)[1].

Структура таинственного воспроизводится всякий раз, когда произносится какая-либо фраза, поскольку язык, являясь посредником между тайным и явным, являет тем самым и формы соотнесенности тайного и явного. Иначе говоря, язык незнания – это тот же язык, на котором высказывается знание. Высказываемое знание воспроизводит путь перехода знания из незнания.

Тайна – это форма запредельного (трансцендентного) незнания. Если пытаться определить тайну более определенно, чем просто противоположность знания, то именно неопределимость, т.е. запредельность всякой определенности, может служить разграничительной гносеологической и онтологической ее особенностью. Запредельное (трансцендентное) незнание – это то, что неизвестно и остается неизвестным, если прилагать только интеллектуальные усилия. Запредельное – значит находящееся за пределами всякой предельности и определенности, ограниченности и разграниченности, в области недифференцируемого единого. Тайна – это единое, непостижимое для неединого сознания.

Онтологичность тайны – вопрос веры. Тайна потому и тайна, что человек не знает, каков ее онтологический статус. Для верующего сознания тайна онтологична, но единственным основанием для признания ее таковой является, опять же, вера. Для неверующего сознания тайна имеет лишь гносеологическое значение: это то, чего человек не знает, и только. Верующий человек живет «с тайной», соотнося с ней или, по крайней мере, стремясь или пытаясь соотносить с этой областью свои мысли и чувства, связывая с ней свои надежды и получая разнообразные подтверждения действительности таинственных связей, предопределяющих его жизнь. Неверующий человек живет в согласии с «явным», с «очевидным» или «доказуемым», получая, соответственно, подтверждения действительности природных, социальных и т.п. связей, воспринимаемых им как жизненные законы и закономерности.

Разумеется, разделение на «верующих» и «неверующих» в достаточной степени условно. Религиозные подвижники нередко сетуют на недостаточность своей веры, и наоборот, убежденные позитивисты могут проявлять непоследовательность, когда допускают в свою систему «таинственные»

понятия (например, «любовь», «чудо» и др.). Важен сам факт наличия этой несомненной, хотя и достаточно условной, границы между онтологическим и неонтологическим отношением к тайне. Но для того, чтобы полнее осознать понятие тайны, естественнее основываться на свидетельствах тех, у кого есть «мистический опыт» - опыт ощущения тайны как проявления некоей запредельности, а не тех, для кого тайна не является онтологической категорией, кто не ощущает ее бытийности.

Загадка – это форма сопредельного (имманентного) незнания. Сопредельное незнание, в отличие от запредельного, существует в формах, позволяющих чувствовать и осознавать его соприсутствие: это незнание уже воплощено, но остается непознанным. Загадка – двуединство тайного и явленного, единого и многого.

Загадочность выражается в том, что некоторое целое, которое необходимо «угадать», явлено частями, фрагментарно, в виде разрозненных признаков.

Фрагментарность человеческих представлений о мире (которые в большей или меньшей степени являются метафорами, причем не всегда легко определить, что метафоричнее – художественное или научное произведение) превращает мир в подобие загадки: по разрозненным признакам человек вынуждается разгадывать, что есть что в мире и что есть мир.

Разгадывание, таким образом, это тоже движение к единству, собирание всех разрозненных впечатлений в связное целое, но путь мысли разгадывающего направлен от явлений к сущности, тогда как при постижении тайны мысль стремится осознать не столько сущностные, сколько бытийные связи. Тайна и загадка, условно говоря, соотносятся как преимущественно бытийный и преимущественно сущностный аспекты незнания.

Секрет – это форма предельного (определенного, определяемого) незнания. Предельное незнание – это то, что неизвестно, но может стать известным при определенных интеллектуальных усилиях, что можно выразить рационально, словами и понятиями, и что, благодаря этому, можно передать и усвоить. Секрет – это триединство тайного, явленного и скрываемого.

Ощущение беспредельности и безграничности, удостоверяющее, что человек поистине есть «тайна», неотделимо от ощущения, по разным поводам испытываемое, предельности и ограниченности человеческого существования. Ограниченность человека, обусловленная его природным существованием, закрывает от него часть мира, притом несопоставимо большую часть, находящуюся за горизонтом его видения и ведения. Мир превращается, таким образом, в сплошной «секрет», состоящий из множества больших и малых секретов, заключенных в закономерное и, по-видимому, системное целое.

Проблема. Знание можно уподобить золотой рыбке, в чьей власти радикально изменить жизнь человека, но только при условии, что она, золотая, будет отпущена. Умножение знания не приближает к истине, как замечено еще в древности. К истине приближает преодоление знания. Знание, если оно равно себе, устанавливает сущностные отношения между познаваемым и познающим, открывая тот или иной фрагмент познаваемого. Преодолеваемое же знание устанавливает бытийные отношения, изменяя познающего, открывая

ему иные перспективы познания. Преодоление знания – это не что иное, как восполнение знания незнанием. Граница между знанием и незнанием, которая при обычном, разумном познании кажется неизбежной и неустранимой, приобретает значение барьера, который можно преодолеть, если подняться на определенную духовную высоту.

Проблема, иначе говоря, заключается в том, что преодоление знания невозможно, если полагать знание целью познания. По мере расширения знания незнание отодвигается, как линия горизонта, но обретаемая широта являет лишь иллюзию полноты. Преодоление знания, чтобы быть действительно осуществленным, требует от познающего прежде всего радикальных изменений в его отношении к истребляемому незнанию.

Триединая природа таинственного («тайна» – «загадка» – «секрет»), выражающая три типа соотношений знания и незнания, представляет, иначе говоря, три проблемных уровня, или плана, которые условно можно обозначить как *ненаучный*, *инонаучный* и *научный*. План ненаучной проблематики содержит такие вопросы, на которые нет и не может быть научно обоснованных ответов. Это область мистических откровений, творческих интуиций, но это также область произвольных фантазий или безответственных спекуляций. Поскольку отличить истинное ненаучное знание от мнимого средствами научной методологии весьма затруднительно, если вообще возможно, то в целях сохранения чистоты научного знания ненаучность как правило не допускается в ее пределы. План инонаучной проблематики содержит вопросы, на которые возможен лишь гипотетический ответ, имеющий более или менее прочное научное обоснование. Это область толкований и интерпретаций. Наконец, план научной проблематики содержит вопросы, на которые требуются обоснованные, доказательные, однозначные ответы.

Если неизреченность поэзии принять за более или менее условную дефиницию, а также не игнорировать и другие устойчивые определения, тогда можно сказать, что *тайна*, заключенная в художественном произведении, и есть то, что называется «поэзией», а *загадки* и *секреты*, заключающие тайну, составляют «поэтику» – аспекты поэтической дискурсии. Иначе говоря, если полагать, что выражения «тайна творчества», «загадка произведения» или «секреты ремесла» небезосновательны и достаточно корректны, тогда нужно поставить вопрос о возможности их категориального осмысления.

На первый взгляд, невозможность категоризации тайны, пусть даже поэтической, очевидна: этому сопротивляется и «поэзия», не желающая становиться частью какой бы то ни было системы, и «поэтика», для которой всякая аномальность разрушительна. Но в то же время несомненно существующая органическая соединенность «поэзии» и «поэтики» позволяет предположить, что осмысление тайны как категории поэтики не только возможно, но и необходимо.

Примечания

1. Кант И. Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. - М., 1980. - С.212.

ТАЙНА КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ

Доказывать, что поэзия есть тайна и что, в то же время, поэзия есть основной предмет поэтики, как будто нет необходимости. Но утверждение, что, таким образом, тайна должна быть включена в поэтическую систему как одна из основных ее категорий, требует, по-видимому, некоторых объяснений.

Во-первых, следует уточнить, что имеется в виду, когда речь идет о тайне художественного творчества. Во-вторых, нужно попытаться понять, почему вопрос о тайне как категории поэтики становится актуальным тогда, когда сама поэтика – как дискурсивный эквивалент тайны – перестает быть актуальной для творческого сознания.

Говоря о тайне, мы имеем в виду знание, воспринимаемое как незнание. Это знание – уже существующее, но еще не принадлежащее познающему. Оно существует (объективно) и в то же время как бы не существует (субъективно). Как знание тайна предопределяет путь познания; как незнание она предоставляет познающему свободу поиска и риска.

Суждения о том, насколько тайна открыта познанию, полностью или частично, едва ли можно признать вполне корректными, поскольку о природе и пределах незнания приходится судить, находясь в пределах достигнутого знания. Тем не менее, по тому, как незнание переходит в свою противоположность, можно строить предположения о его природе.

Существующая зависимость между характером познавательных усилий и получаемым знанием позволяет предположить существенную неоднородность познаваемого. Обретаемые знания обнаруживают некие *пределы* и *границы*, разделяющие все неведомое и неизвестное как *непостижимое, непознанное и незнаемое*, или, иначе, как *тайна, загадка и секрет*, или, в терминах И.Канта, *mysterium, arcana, secreta*[1].

Тайна (mysterium) – это запредельное незнание, то, что неизвестно и остается неизвестным, если прилагать только интеллектуальные усилия. Область запредельного незнания требует от познающего духовных усилий, трансформации его познавательных способностей («измененного сознания»). Практика и теория открытия тайн бытия называется *мистикой*.

Ограничение познавательных притязаний является особым, отрицающим («апофатическим») методом познания, в противоположность утверждающему («катафатическому»). Незнание предстает как форма знания. Полное неведение оказывается наиболее адекватным постижением области запредельного (Дионисий Ареопагит, Мейстер Экхарт, Николай Кузанский и др.).

Создание аристотелевской «Поэтики» было, по сути, актом дифференциации «тайны творчества» и «секретов ремесла», в соответствии с платоновской концепцией «двух искусств»: секреты миметического искусства, описываемые логически, тем самым ограничивались возможностями логического описания, но тайны высшего, манического, вдохновенного искусства исследованию не подлежали и мыслились мифологически: первопричинами таких произведений считались боги, музы, даймоны и

подобные им сверхъестественные существа, составляющие совокупно область таинственного, поэтический «Парнас», куда допускаются только избранные и отнюдь не за ученые заслуги.

По мере того, как античные боги становились метафорами поэтического и демонами религиозного сознания, поэты оказывались перед все более ответственным выбором: быть ли им «жрецами», подчинившись и служа неведомым силам, или не быть, сложив с себя этот сан и соединившись с миром, историей, народом. В эпоху Возрождения этот выбор обрел экзистенциальное значение: Гамлет и Дон Кихот, Дант и Фауст выбирают, в каком мире им существовать – в мире, где властвует тайна, или в мире без тайн, где властвует человек.

В русской литературе выбор поэтической экзистенции последовательно тематизируется в произведениях Пушкина («Пророк», «Поэт», «Поэт и чернь», «Моцарт и Сальери» и др.), предваряя последующее разделение между *символическими* и *метафизическими* представлениями о поэзии, которые знаменательно противопоставятся в теоретической дуэли Блока и Гумилева. В ответ на вызывающе «сальерианское», а по существу – метафизическое, определение Гумилева: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов», высказанное в статье с характерным «сальерианским» же названием «Анатомия стихотворения» (1921), символист и «моцартианец» Блок (ответная статья, заметим, называется: «Без божества, без вдохновенья») отмечает: «Это жутко. До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда – менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н.Гумилева»[2].

Эта «жуть» давно стала привычной и, кажется, никого уже не пугает. Теоретическая концепция не кажется ущербной или недостаточной, если в ней нет ни «божества», ни «вдохновенья», теоретик литературы, как правило, в этих гипотезах не нуждается. И совершенно закономерно, что в ответ на «анатомические» или «археологические» представления об искусстве (например, «Anatomy of criticism» Н.Фрая или «L'archéologie du savoir» М.Фуко), когда, как пишет поэт, в руках исследователя «скальпель и заступ», вспоминаются изначальные, мифологические представления: поэзия постулируется как превосходящая возможности человеческого разума «тайна», как нечто самодостаточное, самовыявляющееся и самовыговаривающееся, а художественное произведение трактуется как переход «из потаенного в открытость» (М.Хайдеггер)[3], как рождение «из таинственных недр мирового бытия» (И.Ильин)[4]. Тайна вновь становится реальным фактором, предопределяющим и ограничивающим научное теоретизирование. В отличие от «загадок», «секретов», «проблем», обозначающих границу между познанным и непознанным, «тайна» обозначает границу непознаваемого, во всяком случае непознаваемого рационально. Характеризуя современное состояние науки, А.Генис пишет: «Концепция принципиальной непознаваемости мира

вновь обрекает нас на сосуществование с тайной. Ее вторжение не только в физику и математику, но и в политику, социологию, психологию, искусство вынуждает западную цивилизацию заново осваивать забытое умение жить в таинственном, а не просто загадочном мире»[5].

В филологии XX века соприсутствие символического и метафизического подходов поляризовалось в герменевтической и структуралистской тенденциях, а также в соотносимых с ними построениях. Так, в концепциях М.Хайдеггера, Г.-Г.Гадамера и др. «тайна» оказывается не только альфой, но и омегой теоретических рассуждений, т.е. не только исходной аксиомой, но и предполагаемым открытым итогом[6]. Таков же и положительный смысл деконструкции, разрушающей все возможные интерпретации, подменяющие непосредственное ощущение тайны. В структурализме, наоборот, тайна оказывается чем-то внешним, посторонним и, главное, потусторонним по отношению к структурируемой концепции. Об этом достаточно ясно в свое время высказался Ю.М.Лотман: отметив противоречие между донаучным, научным и постнаучным этапами знания, он заключает, что «науке не следует браться за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований»[7].

Соотносительность этих отношений к тайне, которые можно определить как имманентное и трансцендентное, побуждают теоретика литературы задаваться вопросами о возможности их интегрирования и, как следствие, об осмыслении «тайны» как естественной и существенно необходимой категории поэтики, не только обозначающей «внешний» и «внутренний» пределы поэтической системы, но также пронизывающей собой эту систему.

Поэтика, обращенная к тайне бытия и полагающая себя одним из ее дискурсов, должна бы по праву называться «мистической» (от греческого μυστικος – «таинственный»), что едва ли возможно, если учесть букет коннотаций, которые вызывает это слово. Пожалуй, самый удачный эвфемизм, найденный для обозначения такой поэтики – «онтологическая», хотя в большинстве случаев, насколько можно судить по употреблениям этого звучного определения, оно семантизировано метафизически и почти синонимично значению «объективная». Занимающих такую позицию нельзя упрекнуть в ненаучности, но проблема-то заключается в том, что постигать бытие, оставаясь в пределах научности, невозможно. «Объективность» предполагает прежде всего «объектность», «предметность», т.е. раздельность и противопоставленность познаваемого и познающего, и если предметом избирается бытие, то это означает его утрату, превращение его в умозрительное подобие. Возможно, именно в связи с кардинальным поворотом от «сущности» к «бытию» в современной философии наряду с «классическим» типом рациональности, стремящимся к чистой «объективности», активизируются принципы и методы «неклассического» типа, не только допускающие, но и предполагающие в научных исследованиях момент «субъективности», «гуманитарности», состоящий, как писал С.С.Аверинцев, «в постоянном

нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания»[8].

Филологический символизм требует признания произведений искусства «за действительность», в отличие от метафизического непризнания их за таковых. Литературный герой, понимаемый символически, воспринимается именно как бытие, с которым, по мысли М.М.Бахтина, спорить или соглашаться можно только эстетически, т.е. проявляя и себя как творческое бытие. Определить такое отношение к явлениям искусства как научное не представляется возможным, скорее подошло бы определение «инонаучное», употребленное С.С.Аверинцевым применительно к символологии[9] и заинтересованно воспринятое М.М.Бахтиным[10].

Здесь мы снова, но уже с другой стороны, приходим к мистике как методологии тайны. Если согласиться, что предмет филологии содержит в себе нечто иррациональное, т.е. рационально непостижимое, некую, иначе говоря, «тайну», то соответствующим должно быть и отношение к этой области, а именно – мистическим. Мистика – это форма адекватности в постижении тайны, которая предполагает, с одной стороны, преодоление рациональности (что, собственно, и приводит к «инонаучности»), а с другой стороны, ограничение научных притязаний, «апофатизм» (который, кстати, как показывает К.Г.Исупов, был также характерен для филологии Бахтина)[11].

Естественно, что определения «символическая» («символологическая»), «инонаучная», «апофатическая» и даже «диалогическая» и «онтологическая», прилагаемые к поэтике, не могут не восприниматься как нарушение чистоты научной методологии. И в этом смысле знаменательна и симптоматична настороженность, которую вызывают работы некоторых донецких филологов, в том числе и в самом Донецке. Действительно, это прорывы или, по крайней мере, попытки прорыва за пределы «научности». Если концепция целостности (М.М.Гиршмана), вызвав первоначальное неприятие, со временем все-таки была принята научным сообществом, правда, в адаптированном виде, не реализовав пока еще своей взрывчатой силы, то другие, коррелирующие с ней концепции – учение о слове как смыслопроявлении бытия (В.В.Федорова), идеи «тайнодействия», «саморазвития», «герменейи» – воспринимаются как опасность «мифологизации» науки.

Несомненно, такая опасность есть. Но есть и головокружительный шанс радикально расширить владения филологии.

Примечания

1. Кант И. Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. – М., 1980. – С.212.

2. Блок А.А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т.6. – М., 1962. – С.182.

3. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Новая технократическая волна на Западе. – М., 1986. – С.49.

4. Ильин И.А. Одинокий художник. – М., 1993. – С.253.

5. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. – М., 1997. – С.200.

6. Аналогична познавательная установка В.В.Налимова: «Наш исходный постулат: в Мире есть *Тайна*. Не надо пытаться ее разгадать, ибо тогда мы разрушим ее – вульгаризируем, упростим, редуцируя грандиозное к привычному. В то же время горизонт тайны хочется расширять, трансформируя ее в образы *Запредельного*, слегка просвечивающие через туман нашего незнания» (Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М., 1993. – С.3).

7. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972. – С.5.

8. Аверинцев С.С. Филология // Русский язык: Энциклопедия. – М., 1979. – С.374.

9. Аверинцев С.С. Символ // КЛЭ. Т.7. – М., 1972. – Стб.828.

10.Бахтин М.М. Указ. соч. – С.362.

11.Исупов К.Г. Апофатика М.М.Бахтина. Тезисы к проблеме // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. - №3.

О РЕЛИГИОЗНОСТИ И НАУЧНОСТИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

1.

Способность филологии быть более чем наукой не может не вызывать двойственного отношения, что и выразилось в примечательной полемике двух видных филологов – Сергея Георгиевича Бочарова [1] и Валентина Семеновича Непомнящего [2].

С.Бочаров обращает внимание на появление в филологической науке тенденций и настроений, которые он и А.Н.Хоц окрестили «религиозной филологией», по аналогии с «религиозной философией» рубежа XIX-XX веков. Суть и «небезобидность» этой филологии видится ему в изменении фундаментальных соотношений между религиозным и научным основаниями: «религиозная филология» открыто и «демонстративно» утверждает верховенство религии и над искусством, и над наукой об искусстве. Религиозность, осознаваемая как обладание высшим знанием, проявляется, отмечает он, в чувстве превосходства, и не только над менее экзальтированными коллегами, вызывая у тех понятное раздражение, но и над самим предметом филологического исследования. «Религиозный филолог» чувствует себя в праве «поправлять» автора, будь то Блок, Достоевский или даже Пушкин. Происходит, иначе говоря, памятное с советских времен, только с иными целями, «идеологическое вмешательство» в дела искусства и науки. «Перед судом религиозной филологии, - заключает С.Бочаров, - сама поэзия утрачивает ту свободу и сложность своего положения между лежащей под нею жизнью и высшим духовным началом и свободу вопрошания в обе стороны, какую она обрела на независимом своем пути в лице в том числе и тех художников, что стали предметом внимания наших филологов» [1, с.493]. Более того, утрачивая свободу, поэзия утрачивает и самоценность, поскольку оказывается лишь средством к достижению некоторой внелитературной цели. С.Бочаров напоминает пушкинские слова «Цель поэзии – поэзия», полагая, что это было сказано не только для поэтов, но и для филологов [1, с.494]. Наличие собственной, внутренней цели оправдывает читательское доверие к тексту, а исследователя обязывает к сосредоточенности на предмете, к погружению в него. Художественная автономия, уточняет С.Бочаров, вовсе не исключает связи с религиозными воззрениями, но эти связи – опосредованные и неиерархичные.

Появление религиозной филологии, полагает С.Бочаров, вполне закономерно: это противостояние постмодернистской игре с литературой, которое не могло не появиться, потому что «литература это не игра и не предмет игры, литература это миссия – как и литературоведение» [1, с.494]. Но в противостоянии этих явлений проявляется и парадоксальная их общность: для религиозной филологии, как и для постмодернистских игр, литература лишь

материал, с которым можно обращаться более или менее свободно и в зависимости от целей, находящихся вне ее.

Различие исторических контекстов – рубежей XIX-XX и XX-XXI веков, в которых последовательно выразились два типа религиозности – философская и филологическая, С.Бочаровым, разумеется, осознается [1, с.495], но важнее контекстуальных различий ему видится типологическая общность этих феноменов, позволяющая религиозной филологии учитывать опыты религиозной философии. Так, он приводит «классическую формулу» С.Н.Булгакова, определившего статус искусства: «Оно должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит – от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)» [Цит.: 1, с.487]. Цитирует Ф.Степуна: «Положительное решение проблемы религиозного единства культуры правомерно исключительно в смысле утверждения безусловной религиозности глубоко скрытых в жизни корней творчества, и совершенно не законно в своем стремлении к построению такой иерархии культурных ценностей, в которой все области творчества были бы существенно предопределены венчающей сферой религиозно-догматических положений» [Цит.: 1, с.495-496].

Отстаивая свободу творчества – и художника, и ученого - «от религии, но не от Бога», С.Бочаров высказывает предположение, что, быть может, именно в таком в свободном вопрошании о «мире Божьем», в проблематичном, нерешенном, историческом состоянии, каким является искусство, и выражается его религиозное предназначение.

В ответной статье В.Непомнящий, как и его оппонент, повышенно чуток к тончайшим интонационным выпадам и уколам противника, но во всех частностях стремится видеть нечто закономерно общее и обобщающее, что, собственно, и придает этой полемике программно-теоретическую значимость. Его развернутая аргументация начинается с утверждения, что русская классическая литература – это «духовный феномен», притом особенный - «безусловно стоящий особняком в литературе мировой» [2, с.524] и, стало быть, требующий соответствующего отношения. Если кто-то попытается возразить, что духовна и феноменальна вообще всякая литература, различаясь лишь степенью духовности и качеством феноменальности, то ему через пару строк будет сказано, что подход к литературе «вообще» является «узкофилологическим» [2, с.525], а вовсе не наоборот, как можно было бы подумать.

Определение «религиозная филология» В.Непомнящему представляется неудачным, не отвечающим сути, а сопоставление ее с религиозной философией – «произвольным» и «поверхностным», основанным лишь на внешнем созвучии. Основания и предпосылки этих умонастроений, считает он, принципиально различны: предмет религиозной философии – Божественное слово, тогда как филология, даже названная религиозной, имеет дело с «человеческим» словом. Поэтому их цели не могут не быть противоположны: если религиозная философия стремилась «уберечь священное Слово от секуляризации», то «религиозная филология», если признать ее существование, должна, наоборот, «сакрализовать человеческое (поэтическое) слово», чему

В.Непомнящий не находит иного обозначения, кроме как «ахинея» [2, с.528]. И хотя он не отрицает, что «чудесность» и «божественность» присущи слову художника, признать это свойство «преимущественным» он не может, потому что иначе «надо будет упразднить всю филологию, оставив только “религиозную”, или уж всей науке присвоить такое определение» [2, с.528].

Казалось бы, в этом месте спорящие могли бы пожать друг другу руки и мирно разойтись: поскольку, как выясняется, оба, допуская сакральность поэтического слова, не считают допустимым придать ей определяющее значение, которое будет разрушительно для филологии как науки. Здесь они оба дистанцируются от филологии, которую можно было бы назвать «религиозной».

Правда, далее, отчасти противореча себе, В.Непомнящий вспоминает, что филология «всегда была религиозной», и то, что сейчас воспринимается как новое, на самом деле забытое старое [2, с.529] – забытое с тех пор, когда секуляризация сознания упразднила Слово как истинный Субъект бытия [2, с.530], что и привело к радикальным изменениям в художественном самосознании: филологии пришлось выбирать, если воспользоваться кантовской фразеологией, между «нравственным законом» и «звездном небом» [2, с.531-532], и в большинстве случаев предпочиталось второе. В этом В.Непомнящий видит и суть своих расхождений с С.Бочаровым. Он пишет: «Выражаясь упрощенно, меня волнует, что Пушкин переживает и о чем говорит, а С.Бочарова – как Пушкин поет» [2, с.543].

Полагая очевидным, что русская литература – «словесность христианской нации», а христианство – это «сплошной контекст» [2, с.557], В.Непомнящий заключает, что всякое «внеконтекстное» исследование противоположно «религиозному» и – здесь он деликатно недоговаривает, потому что следовало бы сказать: «антихристианское». Не посягая на «общемировоззренческое определение позиции» С.Бочарова, он указывает лишь на методологический изъян этой позиции – отсутствие религиозного контекста.

В.Непомнящий недоумевает: почему автор «Сюжетов русской литературы», производя блестящий анализ, не делает еще одного – обобщающего – шага? Какой предрассудок останавливает его у границы, за которой, возможно, обретается искомая смысловая полнота?

Интересно, что оба исследователя для определения позиции друг друга обращаются к одному образу – к благочестивым друзьям Иова, оказавшимися неспособными понять духовное состояние праведника. С.Бочаров убежден, что жизнь и особенно духовная жизнь богаче и парадоксальнее наших слишком уж догматичных представлений о жизни и духе, о поэзии. Потому-то, заключает он свою статью, строки Пушкина, Тютчева, Блока, Анненского так смущают «нынешнюю благочестивую филологию». И еще категоричнее: «Только не открывается глазам друзей Иова поэзия» [1, с.497]. А В.Непомнящий, обращаясь к тем же образам, говорит, что не «спокойная» «дистанционность», характерная для «друзей Иова», а сопричастность и сострадание необходимы для понимания поэзии [2, с.569].

Но в заключение полемики возникает примиряющий обе позиции образ коромысла: дело-то одно, но два конца; поэтому главное – держать равновесие [2, с.569; 1, с.211].

2.

Оба исследователя, и С.Бочаров, и В.Непомнящий, дипломатично не считают себя теоретиками; оба согласны, что теория нового направления вполне презентабельно представлена в двух программных статьях их коллеги Татьяны Касаткиной – «О литературоведении, научности и религиозном мышлении» [3] и «После литературоведения» [4].

В изложении С.Бочарова позиция Т.Касаткиной выглядит раздражающе-претенциозно: «Религиозный человек иначе читает литературу, и религиозный филолог иначе ее рассматривает и исследует. На свою религиозную позицию личную филолог ссылается как на теоретический аргумент, в конечном счете решающий; она возводится в концептуальное отличие, а если прямо сказать – в концептуальное превосходство» [1, с.483]. Самой Т.Касаткиной такое изложение представляется «очень тенденциозным» [3, с.461], а ее стороннику В.Непомнящему и вовсе искаженным. Он уточняет: в названных статьях вовсе не утверждается, что религиозная и научная картины мира несовместимы, а наоборот, рассматривается вопрос о возможности их взаимодействия и взаимодополнения [2, с.532-533]. Правда, это взаимодействие мыслится как иерархическое, с чем, собственно, и не согласен С.Бочаров.

Различая «научность» марксизма, которая служила основой советского менталитета, и «научность» структурализма, которая подрывала эту основу, Т.Касаткина рассматривает их как типичные разновидности современной научности («от Маркса до Деррида»), которых объединяет общее негативное отношение к религиозному мышлению; это «минус-научность», не выходящая за свои границы и гордящаяся этой своей ограниченностью. Но возможна и «плюс-научность», которая не только допускает, но и предполагает восполнение научного знания иным, религиозным – таковой, по мнению исследовательницы, и должна быть «научность» гуманитарных наук.

Т.Касаткина пытается выяснить, что именно раздражает приверженцев чистой науки, и называет два момента: повышенная концептуальность и всеохватность концепции [3, с.463]. Которые можно свести к одному: *постижение целостности*, выраженной в любой своей частности [3, с.463]. И по этой логике, действительно, выходит, что современная научность и религиозное мышление несовместимы, во всяком случае, разнонаправленны: принцип современной научности – собирание в бесконечность, принцип религиозного мышления – целостность в вечности. Свою деятельность современная научность осознает с как путь, как бесконечное движение; религиозное мышление – как движение к цели, к центру, откуда открывается целостная картина мироздания.

Целостная картина мира, к которой стремится религиозное мышление, едва ли возможна, с точки зрения современной научности. Но именно этим,

формированием целостного мировоззрения, приходится заниматься школьному учителю словесности, замещая в светских школах преподавателя Закона Божьего [4, с.471].

Представляя в качестве примера подготовленную В.Непомнящим серию книг в свете новой филологии и среди них центральную – антологию интерпретаций «Моцарта и Сальери», Т.Касаткина показывает, что закономерно центральный образ этой антологии – Сальери – и выражает взгляды современной научной филологии: «Сальери – смирившийся с тем, что он “чадо праха”, рожденный землей <…> и поставивший между собой и небом надежный щит – возлюбленное искусство. Искусство, бывшее всегда, во всех типах религиозных культур, *путем*, проводником и посредником, ставшее для него самоцелью…» [4, с.474]. (Как Бочаров. Но Бочаров-то цитирует Пушкина…)

В заключение своих рассуждений Т.Касаткина приводит мысли А.В.Михайлова (которого уж никак нельзя упрекнуть в ненаучности) о неизбежности выхода науки за свои пределы: «У нас нет никакой надежды, занимаясь какой-либо наукой, создать что-либо устойчивое, замкнутое в себе…» [Цит.: 4, с.480]. «Наука в себе» – это ситуация XIX века; а в XX (и тем более в XXI) веке наука вынуждается разомкнуться, по крайней мере, в трех направлениях – обретая свойства агностицизма, историчности и экзистенциальности [Цит.: 4, с.481]. Современный ученый должен помнить, что с увеличением нашего знания возрастает и наше незнание, что любое понятие, с которым нам приходится иметь дело, определяется историческим моментом, - также, как и сам ученый, который пытается это понятие исследовать, и в этой сопричастности постигаемой тайне, открывающейся в истории, обретается та степень завершенности, какая возможна при научном познании. «Все, чем мы занимаемся, - пишет А.В.Михайлов, - как бы далеко оно ни было, как бы ни было это отвлеченно и абстрактно, - все связано с нашей позицией во времени и пространстве. Все наши понятия располагаются в окружении этой точки и нигде более и связаны с этой точкой, зависят от нее. Любая тема, какой бы отдаленной она ни была, связана с этой точкой. Это проявляется в нашем *волнении* по поводу данной темы. Исследователь, не испытывающий волнения, создает науку, лишая ее экзистенциального измерения, лишая ее человеческих качеств. Если мы забудем эти три положения, они не забудут нас…» [Цит.: 4, с.481].

3.

Книги Непомнящего и Бочарова – это классика современной филологической науки, - отмечает И.Б.Роднянская в рецензии на «Сюжеты русской литературы», - это образцы «*человекообразной* гуманитарии» [5, с.510]. И в возникшей полемике есть определенная закономерность: С.Бочаров спорит со своими (не с М.Гаспаровым, например), защищая статус литературоведения как «осмысления самой литературы изнутри» [5, с.521]. Если согласиться, что В.Непомнящий представляет, по определению

С.Бочарова, «религиозную филологию», то С.Бочаров, по определению И.Роднянской, это «метафизическая филология» [5, с.512]: ее философичность обусловлена «экзегезой, работой по уразумению максимального смыслового объема слова в существенном для данной культуры тексте и метатексте» [5, с.512]; а ее методология заключается в том, что «путем чуткого внятия, различения полу- и четвертьтонов и одновременно посредством жесткой философской аутопсии “свежее слово” художника обращается в “идейную парадигму”, извлекаемую исследователем на свет Божий без того, чтобы “свежему слову” хоть сколько-то повредить» [5, с.513].

Выскажем предположение, что «религиозная философия», к которой оба исследователя относятся, кажется, сочувственно, произвела не одну, а по меньшей мере две филологические методологии – «религиозную» и «философскую», а также стимулировала преобразование и собственно «научной», что выразились первоначально в статьях-декларациях теоретиков символизма и акмеизма, а также футуризма. В годы советского идеологического прессинга эти умонастроения реализовались несвободно, потаенно, иносказательно, поэтому связи между «религиозной философией» начала XX века и ее последующими филологическими проявлениями неочевидны, но это не отменяет их неявного онтологического присутствия в советской культуре. Те же Бочаров и Непомнящий писали, не изменяя себе, и до того, как стало возможным открыто заявлять о своей позиции. Когда В.Непомнящий пишет о вертикальности мыслительных устремлений, о двойственности человеческого бытия и т.п., он тем самым подтверждает символизм своего мышления и, как бы он от этого ни отстранялся, религиозность своей филологии. И, соответственно, когда В.Бочаров, не отрицая высшей реальности, устремляет свою творческую и познавательную активность на технически-внешнее, в котором выражается нечто внеположное ему, - это не что иное, как филологический акмеизм. Наконец, столь же закономерно, что «символист» Непомнящий и «акмеист» Бочаров противостоят филологическим разновидностям футуризма, где божественная составляющая не является ни сверхсмыслом, как в символизме, ни подсмыслом, как в акмеизме, а просто упраздняется, отпуская художника и исследователя на полную смысловую свободу.

Наконец, в перспективе истории мировой филологической мысли расхождение В.Непомнящего и С.Бочарова представится еще более закономерным – как возможности трансцендентного и имманентного постижения литературных феноменов.

4.

Спор о религиозной филологии предполагает как нечто бесспорное, что филология – наука. А между тем это тоже проблема, и едва ли не меньшая. Примечательно, что почти одновременно с полемикой о религиозности филологии происходит обсуждение ее научности. Примечательно также место, где оно происходит – журнал «Новое литературное обозрение» [6, с.324-371].

Образованный в 1992 году в Москве, журнал «НЛО» становится реальным объединением обновляющейся отечественной гуманитарной науки. Это обновление осуществлялось прежде всего в расширении и активизации информационного пространства: в переводах и публикациях зарубежных исследований, успевших стать хрестоматийными, в осмыслении и переосмыслении истории филологической мысли, в освоении малоизученных пластов литературы и литературной теории, в новых интерпретациях и проч. Формировался, соответственно решаемым задачам, журнальный диалект научного языка – динамичный, конкретный, личностный. В критических статьях, дискуссиях, библиографических обзорах не просто отслеживался литературный процесс, но расставлялись ценностные ориентиры и смысловые акценты. Свобода слова и свобода мысли, существующие уже как данность, нуждались не в самоутверждении, а наоборот, в самоограничении, и таким ограничителем в «НЛО» стало неуклонное соблюдение принципов научности, что не могло не вызывать уважения и доверия к этому изданию.

Бесспорно, журналы типа «НЛО» способствовали освобождению отечественной филологии от идеологической каркасности к укоренению собственного, внутреннего критерия – научности, пусть даже принимаемой неотрефлектированно и применяемой скорее интуитивно, чем осознанно. Но не стоит искать в их деятельности парадигматические новации – ничего принципиально нового они не предлагали: это была обычная, хотя и трудоемкая, работа по восстановлению нормального научного статуса филологии, соответствующего мировым стандартам. Необходимость такой работы настолько очевидна, что могут возникнуть даже сомнения, насколько она необходима. Ведь нестандартность – признак не только недостаточного профессионализма, но и гениальности. К тому же не вполне ясно, в чем именно следует соответствовать стандарту, а в чем позволительно от него отступать. Да и что такое стандарт в филологии, тоже нелишне было бы уточнить.

Критерий же научности, прилагаемый методологически, имеет свойство становиться тоже своеобразной идеологией – «научным мировоззрением», возлагая на себя непомерно широкие полномочия. А поскольку наряду с научно ориентированной филологией всегда сосуществуют и иные ее формы, несобственно научные, то возникает, естественно, вопрос о легитимности этих «инонаучных» филологий. В силу причин, о которых следует подумать особо, главными полигонами для испытания филологической инонаучности стали все-таки не столичные научные учреждения и не центральные научные издания.

5.

Все основные участники этой полемики – и С.Бочаров, и В.Непомнящий, и Т.Касаткина – сотрудники одного научного учреждения, Института мировой литературы. Это примечательно: не сошлись не корпоративные стратегии, а нечто более основательное – представления о статусе филологии, о ее возможностях и пределах.

Подтверждением глубинности и закономерности обсуждаемого явления служит его повсеместность: статьи, книги, диссертации, которые в той или иной мере можно было бы отнести к «религиозной» или «метафизической» филологии, появляются не только в столице, но и в окрестностях – в Харькове [7], Петрозаводске [8], Великом Новгороде [9], Южно-Сахалинске [10] и др. Стоит также заметить, для полноты картины, что и споры, аналогичные полемике в ИМЛИ, происходят и в других научных центрах – например, в Донецком университете.

Несмотря на идеологическую несвободу, которая в 70-80-е годы в Донецке была несоизмеримо тяжелей, чем в Тарту, Москве и других научных центрах (а может быть, как раз именно поэтому), интенсивность методологической саморефлексии в Донецкой филологической школе была даже значительней собственно научных изысканий и учебно-методических разработок. И, наверное, закономерно, что на всем постсоветском пространстве, пожалуй, нигде вопрос о статусе филологии не ставился так радикально, как в Донецке.

Глубинное и глухо провинциальное брожение умов в донецком филологическом сообществе время от времени разрешалось каким-нибудь диковинным выбросом, вызывающим со стороны скорее эмоциональную, нежели интеллектуальную реакцию. Но постепенно в этих странностях стали обнаруживаться закономерности, заставляющие заподозрить в них признак зарождающейся научной или даже общекультурной парадигмы, особенно если учесть, что аналогичные аномалии наблюдались и в других местах.

Подспудно зревшая «новая филология», вынужденная в советское время скрываться на нейтральной территории научности, имитируя ее формы и изъясняясь на ее языке, вполне, казалось, мирилась со своей маргинальностью и не претендовала на исторические магистрали. Но ее самосознание резко изменилось, стоило только измениться внешним обстоятельствам: она сразу же попыталась заявить о своем присутствии в ученом мире и переосмыслить стратегии гуманитарного развития.

26-27 октября 1988 года в Донецком университете на семинаре молодых ученых, собравшем, кроме дончан, коллег из Сибири, Казахстана, Москвы, Санкт-Петербурга и других мест, обсуждались – ни много ни мало – возможные трансформации филологии, и виделись эти возможности в целостности как общеметодологическом принципе (А.В.Рогожкин), в «креативной эстетике» (А.О.Панич), в «критике филологического разума» (А.В.Домащенко), в «художественности литературоведения» (А.А.Кораблев), в «литературовúдении» (М.М.Красиков), в «эстетике истории» (К.Г.Исупов), в «спектре адекватности» (И.А.Есаулов), в «творческой рефлексии» (Д.П.Бак), в «исторической эстетике» (В.И.Тюпа) и т.д., а также в более частных решениях (Е.И.Ляхова, А.Э.Зелинский и др.). Но, несмотря на энергичное обсуждение, в котором, кроме докладчиков, участвовали М.М.Гиршман, В.В.Федоров, И.И.Стебун, В.И.Этов, С.В.Медовников, В.В.Гнатко, Е.Г.Бегалиева, А.Языков и др., никаких итоговых объединяющих программ или деклараций принято не было.

18-20 апреля 1989 года состоялся повторный семинар, на этот раз в Кемерово [11], но сибирская почва оказалась менее восприимчива к проблемам филологических трансформаций, в отличие от донецкой, где семинар имел последствия.

Есть определенная закономерность и, пожалуй, ожидаемость, что именно в Донецке стали высказываться мысли об особой миссии филологии и центральном ее местоположении среди других форм знания: «Филология… должна выйти за границы своих сугубо научных целей. Филология, иначе говоря, должна вспомнить, что она не совсем “наука”, что она – “любовь”» [12, с.10].

В 1994 году В.В.Федоров формулирует свой знаменитый тезис о принципиальной исключительности и иноприродности филологии: «Подобно тому как Слово – внутренняя форма, например, растительной жизни, так и филология – внутренняя форма биологии – науки, непосредственным предметом которой является растительная жизнь (в частности, конечно) и ее закономерности. Биологическое знание, таким образом, - иноформа филологического, знание природных закономерностей – иноформа знания Слова. Филология – внутренняя форма, единая для всех наук (не исключая и их “царицы” – математики), точнее, всех форм знания вообще» [13, с.3-4]. Перефразируя известное изречение, Федоров предсказывает: «…XXI век или будет веком филологии, или его не будет вовсе» [13, с.4].

Отношение ортодоксальной науки к подобным заявлениям внятно озвучил А.О.Панич: «Полемизировать с такой филолого-теологической теорией – занятие… абсолютно бессмысленное» [14, с.68]. Потому что, считает он, филология, которая называет себя «высшей формой философии»[1] [15, с.100] или ставит себя на место философии [17, с.184-185], явно нездорова. Выступая в 1996 году перед коллегами, он посчитал своим долгом констатировать и предупредить: «Сегодня, мне кажется, донецкая филологическая школа в лице ее наиболее сильных представителей больна. И имя этой болезни – мифологическое литературоведение» [15, с.139].

Вердикт ортодоксальной науки был бы несколько иной, если бы оценивались не конечные выводы федоровской филологии, а сам ход рассуждений, «качество языка», к чему призвал ученик Федорова В.Э.Просцевичус [18, с.120]. Кстати, «филотеология» Федорова и у Просцевичуса вызывает смущение [15, с.19-20], а с другой стороны, аналитические работы Федорова высоко оцениваются и Паничем [19, с.7 и далее], а также, заметим, и другими вполне здравомыслящими литературоведами (В.В.Кожиновым, Н.Д.Тамарченко, И.А.Есауловым и др. [18, с.19-20, 45-60]). Стало быть, сомнительной, если прилагать научные критерии, представляется не сама наука, которой занимается Федоров, а выход за ее пределы, который он себе позволяет. И даже не сам выход, а его осознанность –

[1] Кстати, мысль о филологии как высшей форме философии сочувственно была отмечена С.Г.Бочаровым [См.: 16, с.248].

принципиальная и методологически утверждаемая [17, с.67-82, 119, 152, 178-186, 188 и др.].

Иная, но тоже показательная логика движения филологической мысли у А.В.Домащенко. Осознав принципиальное различие двух типов мышления – «представляющего» и «вопрошающего», он приходит, по сути, к тем же заключениям, что и В.В.Федоров, - к необходимости «новой филологии»[2], о которой в свое время говорил Ницше, которую подготавливали Хайдеггер и Гадамер и о которой Федоров сказал, что она, «конечно, еще не сложилась» [17, с.186].

Филологическая позиция В.В.Федорова нередко рассматривается в соотношении с позицией М.М.Гиршмана – как альтернатива, разделившая донецкое филологическое сообщество. Хотя для интересующихся этим соотношением неоднократно предоставлялась возможность убеждаться в том, что несомненные различия теорий Гиршмана и Федорова отнюдь не исключают их глубинного сходства и даже, возможно, единства[3]. Федоровская декларация, возводящая филологию в ранг «сверхнауки», конечно, не могла остаться без внимания основателя донецкой филологической школы, как не могла и быть воспринята им безоговорочно. Но, отметим, с какой корректностью и неожиданной серьезностью она была воспринята. Так, уточняя мысль коллеги, М.М.Гиршман возражает только против исключительности филологии, но не против «сверхнаучности» как таковой:

«Есть и у филолога свое принципиальное различие между тем, что В.В.Федоров называет “внутренней формой” и иноформами, принципиальное различие между “действительным единством бытия-жизни” и той частью “действительности познания”, которая становится исторически изменяющимся в культурах филологическим целым. Во всяком случае “Слово, которое было в начале”, не есть только и исключительно филологическое слово. А если слово филологическое безусловно причастно к тому, что было в начале, то в той мере, как к нему по-своему причастны и математическое слово, и философское слово, и слово лирическое. Они причастны к первоначальному единству бытия, сознания и слова, их необходимому саморазвивающемуся обособлению и требующей усилий для своего проявления их глубинной неделимости» [20, с.14].

Это уточнение можно считать принятым, а разногласие устраненным после разграничения Федоровым понятий «филолог» и «литературовед»: «Филологическое высказывание – это высказывание о высказывании, автором которого является субъект частного типа исследования – психолог, социолог, литературовед, лингвист и проч. Филолог, следуя логике своего “предмета” [а «предметом» филологического знания, по Федорову, является то самое Слово, которое было «в начале» - *А.К.*], поступает соответствующим образом: воплощает себя в литературоведа (чаще всего, но далеко не исключительно).

[2] Об этом, в частности, А.В.Домащенко говорил во время «встречи трех кафедр» (РГГУ, ТГУ и ДонНУ) в октябре 2000 года в Донецке.

[3] В целях прояснения теоретических позиций М.М.Гиршмана и В.В.Федорова в 1996 году в Донецке был организован специальный семинар [см.: 15, с.37-104].

Таким образом, все эти субъекты специального знания есть иноформы активности филолога, а филолог – их внутренняя форма» [17, с.185-186].

Разумеется, разного рода декларации, манифесты, программы и проч. – это лишь знаковые раздражители, не всегда адекватные сути декларируемой идеи, но с тем или иным успехом обращающие к ней внимание. В отличие от Федорова, склонного к теоретическим парадоксам, Гиршман всячески избегает крайностей в теоретических выводах, стремясь всегда найти точку их сопряженного сбалансированного взаимоотношения. Даже понятие «целостность», взрывчатое в своей сути, способное разнести (в смысле différance) не одну филологическую систему, осмыслено и представлено в его теории так, что оказывается равно приемлемым для, казалось бы, несовместимых филологических позиций – и герменевтических, и структуралистских. Даже в собственной эволюции, в движении «к объективности» («между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов»), которое вынесло к водовороту различных интенций и тенденций, он стремится держать прежний курс, сопрягая «начала и концы» и не покидая «золотой середины». Крен в сторону «инонаучности», наметившийся в его школе, вызвал у него, как он сам объяснил на одном из научных семинаров в Донецке, желание пересесть на другой конец лодки, и не потому, что он такой ретроград, который не понимает и не принимает новых веяний, а потому, что когда ругать науку и научность стали все, кому ни лень, кто-то же должен обеспечивать ее защиту – чтобы лодка не перевернулась. Признавая и принимая «инонаучность» в филологии, М.М.Гиршман настаивает на непременном сохранении в ней надежного основания – «научности», без которой «ино-научность» превращается в «не-научность»[4].

6.

Филология, если она стремится быть адекватной своему предмету, а она не может к этому не стремиться – это означает для нее, как и вообще для всякой науки, быть тем, чем она должна быть, - так вот, если филология стремится быть филологией, то она вынуждена соответствовать природе постигаемого ею слова, и чем сложнее, полнее и совершеннее проявления слова, тем сложнее, полнее и совершеннее должны быть и средства филологии. Соответствие предмета и метода – это общее и необходимое условие существования науки, но в отношении филологии оно не может быть вполне удовлетворено, поскольку ее предмет требует от познающего намного большего, чем может дать методология. Предмет филологии – слово, но не только в структурном и функциональном аспектах, с чем наука вполне справилась бы, но и в бытийном, обнаруживающим глубинное диалогическое единство познаваемого и

[4] Отметим, что А.В.Домащенко термин «инонаучность» представляется неудачным [18, с.193], хотя собственное местонахождение мыслит вне пределов науки [21, с.82 и др.]. В.В.Федоров же говорит о «постнаучности» филологического знания [18, с.152].

познающего, и для адекватного описания и осмысления этого требуется иной, не научный язык. Мы называем такое слово, в котором реализованы и внутренне согласованы все его потенции, художественным, поскольку для его реализации требуется творческая личность – художник.

Художественное слово, в силу своей тотальности, способно адекватно воспроизвести органическую сложность мира, а также человека, этот мир постигающего, но для информационного общения такое слово, по этой же причине, крайне неудобно – как крупная купюра при незначительных покупках. Поэтому редукция слова – неизбежность, которая столь же необходима для полноценного восприятия, как и, по выражению Шкловского, «воскрешение слова» - возвращение ему смысловой полноты.

Смысловая полнота может быть заключена в жесткие границы смысловой определенности и быть указателем этих границ – термином. Мышление в смысловых границах и посредством этих границ порождает высказывания, которые мы называем научными. Граничность мышления – это форма адекватности миру, который сплошь состоит из различных – материальных, виртуальных или умозрительных – границ. Граничность мышления не всегда является признаком ограниченности – ученый (примеры: Эйнштейн, Бахтин) может, не замыкать свое мировоззрение границами научного мышления.

Если «термин» - это «зерно», в котором сконцентрированы все его возможные смыслы, то «художественное» слово – это цветущее растение, которое при соответствующих условиях может быть выращено из семени или, наоборот, стать семенем, вобрав в себя все смысловое многообразие – как, например, это происходит в названии произведения.

Полнота художественного слова выражается также в том, что оно способно выразить и то, что превосходит природно-сущее – что является как «невыразимое» (В.Жуковский), как «молчание» (Ф.Тютчев), как «тайна». Для восприятия этого сверхприродного содержания требуется такое же «сверхприродное», т.е. обусловленное не природными реалиями, сознание, которое также вызывается воздействием художественного слова. Область неизъяснимого смысла, недоступная ни научному, ни даже художественному познанию, это область веры – религиозного сознания, которое остается таковым, даже если проявляется в образных формах (притчах, песнопениях и др.) или понятийных (заповедях, догматах и др.).

Художественный потенциал слова выражается не только в его реализации, но и в возможностях трансформации, в способности художественного слова быть не только собой, но и выходить за свои пределы, становясь тем, что больше или меньше его: религиозным или, наоборот, научным. Соединяя эти две потенции, художественное слово оказывается посредником между жизненным знанием и сверхжизненным ведением.

Филология, если она стремится быть адекватной своему предмету – слову во всех его проявлениях и возможностях, должна, стало быть, обладать не только свойствами научности, т.е. фиксированной смысловой определенности, но также свойствами художественности и религиозности, т.е. онтологически постигаемой определенности.

Историю филологии можно представить как ступенчатое, двумя потоками – philologia sacra и philologia classica – нисхождение по уровням смысловой идентификации – от религиозности и художественности к научности. Первоначально основным занятием филологов было комментирование и толкование сакральных текстов, а также произведений светской литературы, имевших значение художественного образца, «вторичной сакральности». Обслуживая исключительные словесные феномены, филологические тексты становились своеобразным их восполнением, что выражалось, среди прочего, и в языковой инерции – эти сопутствующие тексты, порожденные религиозностью или художественностью дискурсов, отчасти обретали свойства религиозной или художественной дискурсивности. В Новое время, особенно в XIX-XX вв., филология стала активно и последовательно осваивать научный язык, стремясь стать «строгой наукой», по аналогии с естественными дисциплинами. Но приближение к этой цели делало очевидным потери, неизбежные на этом пути: обретая научную строгость, филология теряла другие свои качества и тем самым смысловую полноту. И тогда началось обратное движение: активизировались формы, преодолевающие формально-логическую определенность – от пластических полухудожественных эссеистских опытов до полунаучных опытов деконструкции, а потом столь же закономерно возникли усилия преодолеть филологическую метахудожественность, но не в научной, снижающей, а в религиозной, возвышающей определенности. Хотя, вызванная инерцией научного мышления, «новая религиозность» далеко не всегда преодолевает свою инерционность и остается, по сути, особой формой «научности». Религиозный догмат, не воспринимаемый в его неизреченной полноте, порождает мыслительную ограниченность, «догматизм», который не только не есть религиозное мышление, но по существу является его противоположностью – «книжностью» и «фарисейством».

Следует, видимо, различать качественные особенности филологии («научная», «художественная», «религиозная») и ее свойства («научность», «художественность», «религиозность»). Необходимость быть адекватной своему предмету предопределяет филологические свойства, которые могут быть выражены в большей или меньшей степени. В тех случаях, когда какое-нибудь из свойств оказывается преобладающим и, по этой причине, определяющим, тогда оно становится качеством филологического высказывания, его дискурсивной разновидностью.

В споре С.Бочарова и В.Непомнящего выразилась негативная реакция не «научной» филологии на «религиозную», а, так сказать, «имманентной» филологии на «трансцендентную» – филологии свойств на филологию качеств. Имманентная филология, обладая полным набором свойств, адекватных художественному высказыванию, не пытается ни одно из них сделать ключевым: она прочитывает художественный текст как бы изнутри, проясняя его значения, просвечивая его смыслы, ничем не нарушая его целостного бытия и не сводя его ни к какой внешней определенности. Трансцендентная же филология, избирая одно из своих свойств в качестве смыслового ключа, не

столько входит в художественный текст, сколько включает его в себя, в контекст своего видения – религиозный, художественный или научный.

Соотношением «имманентной» и «трансцендентной» аспектов определяется современный статус филологии: имманентность локализует сферу ее компетентности, трансцендентность определяет ее соотношение с другими формами знания.

7.

Сопоставление «религиозной филологии» и «религиозной философии», вызывающее иронию у одного участника полемики и недоумение у другого, все-таки небеспочвенно и заслуживает спокойно-внимательного рассмотрения.

«Религиозная философия» противопоставила себя, как можно предположить, не «безрелигиозной», а «чистой» философии, которая если и допускает существование сверхчеловеческого разума, вполне обходится в своих построениях человеческим. Осознав ограниченность и, в метафизическом смысле, ложность умозрительных отвлечений, религиозный философ (В.С.Соловьев, например) стремится мыслить целостно, в единстве умственных, волевых и чувственных усилий, постигая мир в сущностно-бытийной тождественности истины, добра и красоты.

Знаменательно, что селекционер М.М.Бахтин, скрещивая русскую философию с немецкой и выращивая из этого соединения «методологию гуманитарных наук», начинает с программного заявления о том же взаимовосполняющем триединстве науки, искусства и жизни («Искусство и ответственность»). В условиях советской идеологии идеи Бахтина стали продолжением того «общего дела», которое было начато русской религиозной философией, а эквивалентом философского понятия «всеединство» стало филологически осмысленное понятие «целостность».

Идеологическая зависимость может вызывать сожаление, но не снисхождение. Называться мыслителем достоин только тот, чье миропонимание способно отстаивать свою суверенность, какими бы мощными ни были факторы, отнимающие его свободу. Именно о свободных мыслителях следовало бы говорить, что они – «ум, честь и совесть» эпохи, поскольку именно их взгляды оказываются значимыми и определяющими в понимании путей истории.

Безрелигиозность советской филологии не столь очевидна, как может показаться. Теоретические эвфемизмы, многозначительные умолчания, да и сам предмет изучения, самораскрывающийся под взглядом исследователя, были в советское время особой формой религиозности. Когда же стало позволительно называть это неназываемое и открыто обсудить то, что привычно не подлежало обсуждению, то тогда и обнаружились некоторые расхождения между теми, кого в прежние, потаенные времена считали бы единомышленниками.

Литературные споры – не всегда признак ограниченности, но почти всегда это проявление каких-либо границ, которые разделяют спорящих. Рассчитывать на устранение различий было бы неразумно, нецелесообразно, да и нереально,

но надеяться, как надеялся Бахтин, на цивилизованное размежевание, «без драк на меже», - по-видимому, возможно, если прояснится суть этих границ и различий.

Многообразие филологических интенций, включающих не только системно-структуралистские трепанации и трансплантации, но и экзистенциальные трансценденции, и эссеистические экзерсисы, и нравоэтические дидакты, заставляют сделать существенную поправку к советским, и не только советским, энциклопедиям и справочникам: филология – это не только наука, а сложный комплекс различных, так сказать, дискурсов, включая, разумеется, и научный. При этом необходимо особо оговорить, что самоограничение филологии сферой исключительно научных целей нисколько не умаляет ее значения: каждый волен выбирать себе цель сообразно своим склонностям и возможностям. Когда Ю.М.Лотман пишет, что наука не должна ставить вопросы, на которые не может дать ответ [22, с.4], или когда С.Н.Бройтман пишет, что предпочитает довольствоваться малой истиной, но научно обоснованной [23, с.6], - это честная позиция, которую едва ли можно и нужно оспоривать. Но тогда должно быть столь же неоспоримо право и у тех, кому «малой» научной истины недостаточно, кто пытается выходить «по ту сторону научного знания» (Х.-Г.Гадамер), которое, если оно глубинно соотносимо с научным, но является по существу иным, может быть названо «инонаучным».

Научность – это только одна из составляющих филологии, наряду с художественностью и религиозностью, и все они могут быть выражены в различной степени и с различной доминантой. Филология может быть определена как наука в тех случаях, когда научная составляющая является в ней если не единственной, то определяющей. Точно так же возможна и даже необходима религиозная филология, в которой доминирует религиозное мышление, а также, добавим, художественная филология, которая выражается обычно в форме эссе, а иногда и в целых художественных произведениях (например, в романах «Мастер и Маргарита», «Дар», «Пушкинский дом» и др.).

Как показала дискуссия В.Непомнящего и С.Бочарова, в современной филологии спорным является не существование различных областей, а их *со*существование, *со*отношение. Оттого-то в этом споре так много эмоций и, главное, апелляций к эмоциям: В.Непомнящий и Т.Касаткина отмечают раздражение и агрессию приверженцев чистой научности, а С.Бочаров замечает высокомерие и снисходительность «религиозных филологов». Спор затрагивает, иначе говоря, вопрос о правомерности иерархических отношений между научностью и религиозностью в пределах филологии. Если непосредственную эмоциональную реакцию признавать доводом в рационалистической аргументации, тогда надо декларировать ценностную неиерархичность всех этажей филологии, не отрицая при этом самую разноэтажность. Ясно же, что «религиозность» – это как бы «верх» здания (крыша, купол, шпиль), а научность – его «низ» (фундамент, основание), но тогда стоит ли спорить, какая из этих частей важнее?

И вновь возникает повод вспомнить запечатленный на фреске Рафаэля спор Платона и Аристотеля: один ученый муж указывает на высшее происхождение всего сущего, другой – на земное основание наших усилий это сущее постичь. Спор этот, неразрешимый, по-видимому, в пределах научности и безосновательный в пределах религиозности, оказался сюжетным, исполненным вечных значений в пределах художественного мышления.

Современная филология, разделенная на множество направлений, школ, конфессий и т.п., ищет – таков, по-видимому, смысл возникающих методологических споров – надежное основание для утверждения и осознания своей целостности. Споры выявляют разность позиций, позиции – структурность обретаемого знания, но сама структурность и являемое в ней сверхрациональное, неструктурируемое единство подвигают к необходимости находить возможность совмещения разноприродных форм знания – рационального и иррационального, системного и целостного. Но если филология пытается разрешить кардинальные вопросы философии, а философия, в свою очередь, обращается к филологической проблематике, к языку, не означает ли это, что в гуманитарной сфере действительно происходят какие-то интеграционные процессы и метаморфозы, и не признак ли это становления существенно новой культурно-исторической парадигмы?

Примечания

1. Бочаров С.Г. О религиозной филологии // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
2. Непомнящий В. О горизонтах познания и глубинах сочувствия // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
3. Касаткина Т. О литературоведении, научности и религиозном мышлении // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
4. Касаткина Т. После литературоведения // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
5. Роднянская И.Б. Философская «собака, зарытая в стиле» // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
6. Новое литературное обозрение. – М., 2001. - №4 (50).
7. Красиков М.М. Поэтика художественной целостности литературного произведения («Война и мир» Л.Н.Толстого). – Донецк, 1994. [Диссертация].
8. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
9. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. – Новгород, 1998.
10. Иконникова Е.А. Метафизическое в поэзии. – Южно-Сахалинск, 2002.
11. Молодые ученые и студенты – науке. – Кемерово, 1989.

12. Кораблев А.А. Филологические аспекты целостного мировоззрения // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. – Донецк, 1992.
13. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1994.
14. Панич А.О. «Любовь к слову» и «любовь к мудрости» в творческом мышлении Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – №3.
15. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1997.
16. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000.
17. Федоров В.В. Статьи разных лет. – Донецк, 2000.
18. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000.
19. Панич А.О. «Медный всадник» А.С.Пушкина: от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998. – С.7 и далее.
20. Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Гиршман М.М. Избранные статьи. – Д., 1996.
21. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
22. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
23. Бройтман С.Н. О чем ты воешь, ветр ночной? // Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф.И.Тютчева. – Тверь, 2001.

КОЖАНЫЙ ПУТЬ

«Береги платье снову, а честь смолоду». Убедительность этой сентенции основана на очевидности соответствия «внешнего» («платье») и «внутреннего» («честь»). Этот параллелизм подразумевается и в усеченной форме: например, в эпиграфе к пушкинской «Капитанской дочке» – «Береги честь смолоду». Автор как бы «раздевает» смысл пословицы, оставляя ее без «платья», но зато акцентируя в ней «честь».

Вспомним другое известное изречение, чеховское: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» («Леший», IX; «Дядя Ваня», 2-е д.). Тот же параллелизм, только удвоенный: «внешнее» разделено на «телесное» («лицо») и «вещное» («одежда»), а «внутреннее» – на «душевное» («душа») и «духовное» («мысли»).

Еще пример, булгаковский – описание послесмертия героев: «…все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» («Мастер и Маргарита», гл. 32). Здесь человеческое тело не просто сравнивается, но и отождествляется с одеждой.

Последнее может удивить, но не тех, кто знаком с мистической литературой, где уподобление тела и одежды – не просто сравнение, но принципиальное основоположение. Чтобы избежать продолжительного цитирования, сошлемся только на один источник – Книгу Бытия: «И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел их» (Быт. 3, 21), после чего Адам и жена его были изгнаны из рая.

«Кожаные одежды», о которых сказано в Библии, это, говоря современным языком, эластичные, управляемые мыслью и волей «скафандры», которые необходимы для существования человека в условиях земной реальности. Естественное обветшание этих «одежд» или внезапное их повреждение означает «смерть» – окончание жизненного, «кожаного» существования, но не полное исчезновение, поскольку человек и его одежда – не одно и то же. Телесность же, в которую облачен человек, не только облекает его душевно-духовную сущность, но и существенным образом влияет на нее. Телесная жизнь человека – это его «кожаный путь», который должен привести живущего к исходному, дожизненному состоянию. Подготавливаясь к этому главному событию своей жизни – смерти, человек проходит испытание телесностью, помещаясь в формы, которые не могут его вместить целиком. Причем эти формы – не только его физическое тело, но и его социальные роли, и его самосознание – словом, весь его извне наблюдаемый облик, включая и те одежды, в которые он одет.

Испытание телесностью – это также имитации жизни, ее искусственные формы, позволяющие проходить жизненный путь многократно, - это, иначе говоря, произведения искусства, вызывающие иллюзию проживания иной жизни, нахождения в ином теле, в иной реальности. Читающий как бы перевоплощается из своей – физической, жизненной, телесной – оболочки в иную – метафизическую, образную, текстуальную, и в

таком «самозабвенном» состоянии чтение идентично поэтическому вдохновению:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне…

Завершение чтения возвращает в телесный, физический мир, но оставляет впечатление о пребывании в некоей поэтической – сверхтелесной, сверхфизической – реальности, подтверждая двойственность человеческого бытия.

Переход из телесного состояния в воображаемое оказывается возможным и незатруднительным, вероятно, потому, что образность – та же телесность, только освобожденная от материальной субстанциальности (ср. плотиновское определение образа: «внешний вид здания, если удалить камни»). Освобождаясь от телесности, человек не утрачивает свой образ: и в сновидениях, и в ясновидениях он предстает в созерцаемых формах, сохраняя черты своей индивидуальности, позволяющие его узнавать. Заметим, что, находясь в статусе образа, человек не утрачивает (как правило) свою одежду: она становится как бы частью его самого, такой же, как и его тело, узнаваемо-индивидуальной, выявляющей его духовную сущность.

Функциональная идентичность «тела» и «одежды» выражается в их семантической взаимозаменяемости. Поскольку, как писал П.А.Флоренский, «в области высоких обобщений одежда всегда знаменовала явления во-вне сокровенной сущности, самого обнаружения существа», то взаимное уподобление одежды и тела объясняется не одним только внешним сходством: «Применяя слово тело, которое сближается некоторыми с «целый» в смысле греческого σωμα, то есть как целостность проявляемых во-вне сторон и моментов внутренней целостности жизни, можно сказать: одежда есть символ тела». Этому взаимному уравниванию слов «тело» и «одежда» способствует, считает Флоренский, еще то обстоятельство, что и тело, и одежда мыслятся нами тканевидными – как бы сплетенными из отдельных проявлений, «потому что только в образе плетения объединяются признаки индивидуальной определенности элементов их и их взаимной связи, каждого с каждым» [4, с.217]. А если вспомним, что слово «ткань» по латыни - «text», то ряд аналогий закономерно продолжится: тело – одежда – текст…

В классическом художественном произведении единство «духовного» и «телесного» выражается в единстве «содержания» и «формы». Поэтому когда стали появляться неклассические произведения, где формально-содержательное единство нарушено и как бы распадается, то, естественно, такое разделение «души» и «тела» было воспринято как «умирание искусства» (В.Вейдле и др.).

Знаменательно, что в постмодернистском искусстве одно из основных и, очевидно, наиболее адекватных ему понятий – «телесность». Самая суть постмодернизма осознается как переход от Слова к Телу: «от интеллектуальности и духовности к телесности, от вербальности к зрительному

образу, от рациональности к «новой архаике», когда в центре ментальности и дискурса оказывается тело, плоть» [2, с.37].

Освобождение произведения от объединяющего смысла закономерно приводит к смысловой рассогласованности произведения, обнаруживая новое качество художественного сознания – расщепленность, или, согласно диагнозу Делеза и Гваттари, «шизоидность». Такое искусство, будучи формой адекватности, может, разумеется, вызывать эстетические чувства, но простая аналогия с тем, как устроены и мир, и человек, не могут не вызывать и тревогу: что же происходит с человеком, с человечеством, если искусство, его самообнаруживающееся инобытие, эстетизирует разложение?

«Смерть автора», которую констатировал Р.Барт, возможно, была преувеличением, но знаменательна реакция на это сообщение: отнюдь не скорбь, не отчаяние, а как бы даже радость и облегчение. Так воспринимается весть об освобождении, при том, что остается полная неясность, что несет с собой эта свобода.

Литературоведение – это как бы одежда на теле литературы, «литературоодеяние». Ясно, что она (одежда) должна быть впору, т.е. адекватна своему предмету. Но современные эстетические претензии этим не довольствуются: она должна быть и «прекрасна», т.е. адекватна и себе самой, своей сути, своему назначению.

Структуралистское стремление сделать из литературоведения «естественную» науку вполне «естественно»: это намерение сшить костюм «по мерке», «по фигуре», т.е. соответствовать «телесности» («текстуальности»), что, заметим, отвечает тем же тенденциям, какие происходят и в самой литературе. Границы адекватности этого метода устанавливаются формальными границами предмета, позволяя с достаточной определенностью судить, узок или мешковат произведенный покрой (так сказать, «Тришкин кафтан»), что не исключает, разумеется, и возможный разброс мнений.

Социологическое же направление, сосредоточенное на «содержании», аналогично намерению сшить костюм согласно «статусу», т.е. соответствовать выраженной в нем сущности, которая мыслится как социальная. Границы адекватности этого метода устанавливаются содержательными границами предмета, подобно тому, как в одежде выражается социальная сущность ее носителя [1, с.8].

Едва ли не единственный, кто в советском литературоведении последовательно и принципиально противостоял материалистским тенденциям («материальной эстетике»), – М.М.Бахтин. Но противостояние Бахтина было своеобразным: заявляя о своих расхождениях с формалистами, а затем и со структуралистами, он не только не игнорировал «проблемы формы» и художественной структурности, но и активно занимался тем, что можно было бы назвать «философией телесности»: исследовал, как манифестирует себя телесность в Античности, в Средние века и в Новое время, избегая, однако, радикальных культурологических и историософских обобщений.

Интересна в этом отношении позиция В.В.Федорова, который, наоборот, избегая культурно-исторических конкретизаций, сосредоточил внимание на

закономерностях духовно-телесной динамики. С одной стороны, он пытается филологически осмыслить момент обретения человеком телесности, а с другой стороны, таким же образом помыслить окончательное освобождение человека от телесности, называя этот акт «обратным превращением»: «У человека, “вброшенного” в природу, получившего тело (и таким образом “произошедшего”), ставшего жизненным и смертным, и возникает потребность в высказывании – как потребность возвращения в собственно человеческую форму существования» [3, с.195].

История литературы, если видеть в ней следы запечатленной в слове человеческой телесности, позволяет живущему оглянуться и охватить единым взглядом пройденный человечеством «кожаный путь». Теория же литературы, если следовать сакраментальному смыслу слова «теория», позволяет нам, по мере своих сил и усилий, преодолевать ограниченность человеческой телесности и восходить к высотам своей бестелесной изначальности.

История – «горизонталь», теория – «вертикаль»; соединяясь, они образуют «крест» человеческого существования и самоосуществления – обреченность на жизнь в теле и жизнь в духе. И хотя «все теории стоят одна другой», являясь лишь одеждами, которые будут сброшены в свое время, они не безразличны к духовной сущности, ибо определяют содержание веры. Вера – тоже «одеяние», но особое, духовное: это «белые одежды», в которые облекается верующий, это тоже «скафандр», но предназначенный для существования в иных, неземных условиях.

Если допустить, на всякий случай, что написанное в священных книгах, в отличие от несвященных современных, не лишено предупреждающего, пророческого, онтологически-непреложного смысла, тогда опасения, что филология «потеряет свой предмет», если станет задаваться «ненаучными» вопросами, покажутся детскими страхами. Филология, как и любая другая деятельность человеческого духа, хотя и выражается в телесных формах, но к ним не сводима. Телесность филологии, выражающаяся в ее предметно-методологическом единстве, - это только внешний, «научный» аспект гуманитарного знания, необходимый, но недостаточный для полноценного самоосуществления. История филологии, эпистемологически совпадая с историей мировой культуры (М.Фуко), совершает свой кожаный путь умирания и разложения (наиболее характерен в этом смысле «деконструктивизм»…), но этот же путь может стать крестным – смертью, которой обретается воскресение.

Примечания

1. Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и прадедамовый платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М., 1989.

2. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма: От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. – 1999. - №10.

3. Федоров В.В. Статьи разных лет. – Донецк, 2000.

4. Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия // Богословские труды. – Вып.17. – М., 1977.

II

КОНТУРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КОНТУРЫ «ТРЕТЬЕГО ЗАВЕТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Существует известное несоответствие между понятиями «литература» и «русская литература».

Русская литература, если судить по многочисленным попыткам определить ее своеобразие, не вполне отвечает тому, что можно было бы назвать мировым литературным стандартом. Русский писатель европейского типа, например Тургенев, в русской ценностной системе хотя и признан, но не превознесен. И наоборот, Пушкин, «русский человек в его развитии», как назвал его Гоголь остается для мирового читателя по существу непрочитанным и неоцененным. По этой же причине и сам Гоголь воспринимается и принимается лишь наполовину, в литературно-художественной его ипостаси, а Достоевский, да и Толстой, отнюдь не обойденные читательским вниманием, актуально приемлемы, по выражению Т.Манна, лишь «в меру».

Возможно, именно эта «сверхмерность» русской литературы и составляет первопричину ее своеобразия и притягательности. Так, старшие символисты, русские европейцы, куда менее интересны зарубежным литературоведам, нежели младосимволисты, переходящие границы литературы, создатели нового «миропонимания» и «новой жизни».

Русские литературные споры XIX века были, как мы теперь понимаем, вовсе не о литературе, а о том преизбытке, который в ней всеми ощущался и делал ее более чем литературой. Раскол писателей и поэтов на «аристократов» и «демократов», а также на «славянофилов» и «западников», выявил мировоззренческие позиции, которые, как одни, так и другие, были внеположны литературности.

«Искусство для искусства» являло «небесный» генотип творчества, «искусство для народа» - «земной», «славянофильство» обращало к национальной памяти и прапамяти, «западничество» побуждало заглядывать в будущее и приобщаться к мировой цивилизации. В целом же, в соединении и напряженной противопоставленности этих устремлений осуществлялось сочетание Земли и Неба, Родного и Вселенского, осуществлялась жизнь литературы.

Русскими философами и поэтами рубежа XIX-XX вв. было найдено слово для обозначения такого искусства: теургия. «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее, - писал Н.Бердяев. - Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. <…> Теургия есть действие человека совместное с Богом – богодейство, богочеловеческое творчество» [1, с.457].

Ими же был уяснен и определен смысл этого «богоделания»: в том, что сознательно или бессознательно подготавливалось русскими художниками «золотого века» и уже более осознанно творилось в «серебряном веке», они различили черты Третьего, Вечного Завета – Завета Духа Святого.

Мир проходит, по Н.Бердяеву, через три эпохи божественного откровения: откровение закона (Отца), откровение искупления (Сына), откровение

творчества (Духа). «В первую эпоху изобличается законом грех человека и открывается природная божественная мощь; во вторую эпоху усыновляется человек Богу и открывается избавление от греха; в третью эпоху окончательно открывается божественность творческой человеческой природы и мощь божественная становится мощью человеческой» [1, с.519].

Допустим, что Третий Завет – это не поэтическая вольность, не метафора, не риторический оборот, а что, действительно, русская литература XIX-XX веков, если рассматривать ее как единый феномен, явила миру некую Истину, соотносимую с откровениями Ветхого и Нового Заветов. Тогда возникает много конкретных вопросов, и прежде всего вопрос о контурах этого Завета.

Ясно, что всякая литература – это единое целое, и то, что она являет, предстает во всем многообразии ее проявлений. Но также ясно, что эти проявления неравноценны и неоднозначны, не говоря уже о том, что, в отличие от первых двух откровений Библии, все тексты, составляющие русскую литературу, невозможно не только прочитать, но даже и помыслить в единстве. Иными словами: что считать каноническим и что апокрифическим в русской литературе?

Этот вопрос, как и многие другие, ему подобные, должен разрешаться филологически: канонично то, что является классикой. Классика – форма наиболее адекватного проявления той или иной идеи. Классические произведения – художественно-смысловые центры, по которым можно представить структуру всей литературы в целом.

Классика, в свою очередь, тоже иерархична: есть классики, как их называют, первого ряда (например, Тургенев, Чехов) и есть – второго (Батюшков, Писемский, Гаршин...). Различаются они просто: по степени востребованности их новыми временами. Хотя, понятно, имеются и внутренние, имманентные основания для их различения, а стало быть, и для предсказания их литературных судеб. Классик - тот, кто победил время, и только оно, побежденное время, признавая свое поражение, зачисляет победителя в классики.

Наконец, есть категория авторов, для которых даже звание классика кажется недостаточным. Это художники, которые, достигнув уровня первых величин, превзошли этот уровень: это Пушкин, создававший *литературу*, а не отдельные произведения, и стремившийся в литературе повторить Петра Великого; это Гоголь, выбиравший между искусством и религиозным служением и выбравший последнее; это Достоевский и Толстой, тоже выламывающиеся из литературных рамок.

Пушкин явил странноватый, почти кощунственный, но высокий и вдохновляющий образ поэта-пророка, который, несмотря на свою внутреннюю разноприродность, стал восприниматься русскими поэтами как творческий идеал, а сам Пушкин – отождествляться со своим героем. Попытки вспомнить, что пушкинский «Пророк» - только перевод из пророка Исайи (VI,1-13) и, возможно, не содержит того программного значения, которое в него вкладывается, нисколько не отменили сложившиеся представления.

Разумеется, и обращение Пушкина к тексту Исайи, и обращения затем к тексту Пушкина, глубоко не случайны. Произошел как бы двойной резонанс: то, что должен был выразить Пушкин, и то, что ожидали услышать русские литераторы, совпало с тем, что некогда провозглашал пророк Исайя. Как же не заключить отсюда, что в русской литературе Пушкин - тоже пророк, причем такого же типа и значения, каким был в контексте ветхозаветной литературы Исайя.

Сама по себе эта аналогия не кажется необычной или недопустимой, скорее она даже банальна. Но она станет более содержательной и концептуальной, если мы попробуем распространить ее и на творчество другого «поэта-пророка» - Гоголя. Вслушаемся: «Создал меня Бог и не скрыл от меня назначенья моего. Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело мое – *душа и прочное дело жизни*» («Выбранные места из переписки с друзьями», XVIII, 4) [2, с.298-299].

Пафос Гоголя, несомненно, тоже пророческий, но соотносимый с каким-то другим именем. Если Пушкин - «пророк Исайя» в русской литературе, то Гоголь – это, надо полагать, «пророк Иеремия», второй из великих ветхозаветных пророков. Современники, по-видимому, так и воспринимали автора «Мертвых душ», потому что на его надгробии выбили строку из Иеремии: «Горьким словом моим посмеюся» (XX, 3).

Далее уже трудно удержаться, чтобы не соотнести откровения двух других «великих пророков», видения Иезекииля и историософию Даниила, с творениями Достоевского и Толстого.

Увлекшись, можно пойти и дальше, ведь были же в XIX веке и другие классики, а в Ветхом завете, соответственно, еще и «малые пророки»...

Сама возможность таких соответствий говорит о многом. Она указывает, что, несмотря на феноменологическую разность пророческого слова и слова художественного, они суть проявления какого-то единого онтологического клише, единого предвечного Слова.

Далее совсем просто: если Золотой век русской литературы изоморфен Ветхому завету, то Серебряный - соответственно – Новому. Кому-то такая логика покажется чересчур безответственной. Можно ответить: вовсе нет! Это логика самого века, по-новому, поэтически перечитывавшего Новый завет и, что вполне естественно, искавшего среди своих авторов новых «апостолов» и «евангелистов». А поскольку претендентов на эти звания оказалось значительно больше, нежели имеющихся вакансий, то и сами авторы приняли в этих выяснениях активное и заинтересованное участие.

В.Брюсов первые свои поэтические сборники, дабы читатель сразу все понял, называет «Chefs d'oeuvres»(1895) и «Me eum esse» (1895), а в дневнике намечает: «А этим вождем буду Я! Да, Я!» (4.III.1893).

Л.Андреев по-новому рассказывает историю Иуды Искариота (1907), а в дневнике разъясняет: «Я не «начал» писать, а пришел <...> И все ахнули: «Вот он, пришел!» - и многие перекрестились от страху» (22.IV.1918).

И.Северянин провозглашает: «Я, гений Игорь Северянин...» (1912).

В.Хлебников избран Председателем Земного Шара; в автобиографии (1914) он пишет: «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храню и по сие время».

В.Маяковский с футуристической прямотой первую же свою поэму называет «Тринадцатый апостол» (1914-1915), а в «Мистерии-буфф» (1918) играет роль нового Христа – Человека Просто.

А.Блок, изобразивший Христа впереди красноармейцев, записывает в записной книжке: «Сегодня я - гений» (29.I.1918).

А вот С.Есенин («Инония»,1918):

Не устрашуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей,-

Так говорит по библии

Пророк Есенин Сергей.

Этими почти обязательными, почти ритуальными самоутверждениями формировалась ситуация ожидания поэтического мессии. И хотя все понимали, что только время окончательно определяет, кто есть кто, было сильное желание помочь времени в его выборе.

Так, 14 (27) февраля 1918 года в Москве был избран король поэтов – Игорь Северянин. Второе и третье место достались Маяковскому и Бальмонту. Разумеется, никто (кроме, может быть, Северянина) не принял всерьез результаты этого плебисцита, но здесь значим сам факт избрания.

Процесс канонизации растянулся на несколько десятилетий. Проходил он в условиях идеологической несвободы, поэтической некомпетенции, литературно-критического произвола - т.е. как обычно. Отбор производился по двум основным номинациям - «гениальный» и «великий».

«Гениальный» - значит творящий с помощью гения, вдохновенно, в контакте с высшими силами. «Великий» - напротив, означает связанность с земной жизнью, духовный и душевный контакт со своим народом, с человечеством.

Вообще говоря, гениальность и народность («великость») – это необходимые свойства всякого подлинного поэта, это два полюса, между которыми располагается литература. Тот не поэт, кто только поэт. Поэт – тот, кто или гениален, или народен, кто связывает собой, своей поэзией обе реальности, земную и иную. Поэзия – то, что реально осуществляет эту связь. Нет связи – нет поэзии. Если поэзия не онтологична, то разговоры о поэтах-пророках не имеют смысла.

Определить степень гениальности и народности трудно, но возможно. Известно немало примеров, когда поэт или критик делали это почти безошибочно, т.е. предвосхищали суд потомков, а он остается для нас решающей инстанцией. Нередки, конечно, и ошибки, когда поэту воздается не по заслугам, но рано или поздно они непременно обнаруживаются, как только выясняется, что поэзия «не работает», не выполняет своих космических и природных функций.

Опыт литературных предшественников показывал, какие пути вернее всего ведут на вершину. Один из наиболее прямых – пушкинский: созидание литературы. Понятно, что ни превзойти, ни даже повторить Пушкина на этом пути невозможно: не создавать же то, что уже создано. Разве что отменить или как-нибудь пересоздать созданное?..

Идея оказалась достаточно безумной, чтобы увлечь поэтов. И тут неожиданно подтвердилось, что Пушкин действительно пророк, поскольку предсказал ее неизбежность – в трагедии «Моцарт и Сальери». Новые поэты, подобно Сальери, умели ценить искусство, и умели создавать искусство, и могли растолковать его суть и значение. И, надо думать, они сознавали, что они делали, когда поднимали руку на Пушкина. Кто со слезами на глазах, кто с холодным расчетом, кто от куража, они посягали на его самодержавность.

Так возник новый литературный век. А в нем остались следы совершенного преступления: «символизм» (*преодоление* Пушкина), «акмеизм» (*переосмысление* Пушкина), «футуризм» (*отмена* Пушкина), после чего потребовались разные формы *возвращения* к Пушкину.

Соответственно, на роль «нового Пушкина», реформатора русской литературы, могли теперь претендовать теоретики и вожди этих направлений: Брюсов, Вячеслав Иванов, Белый, Гумилев, Хлебников, Клюев, Ходасевич...

А между тем скоро, очень скоро вызванная поэтическими заклинаниями идея превзойдет литературные границы, завладеет умами, изменит мироощущение, поэзия будет смешиваться с жизнью, тщетно пытаясь ее преобразить, и начнет погибать, но не погибнет, будучи бессмертной, погибать же будут поэты. Но это будет уже потом, после того, как новый поэтический век, красиво названный Серебряным, уже выговорит свое слово.

Почти одновременно с поэтической властью, заявлявшей о себе громкими декларациями, формировалась и поэтическая оппозиция: «Нас мало. Нас может быть трое...» (Пастернак); «Нас четверо...» (Ахматова).

Не сразу, но все-таки в конце концов определилась эта четверка - «четверка Аполлона», или, что точнее и ближе к сути, четверка «евангелистов», как их иногда называют: Мандельштам, Пастернак, Ахматова, Цветаева.

В номинации «великие», как всегда, не обошлось без политики. Одни претенденты попадали под запрет, других – включали в школьные программы. Но и здесь, как выяснялось, помимо человеческих, действовали и какие-то иные законы отбора. Даже политическим функционерам становилось ясно, что титул «великий» подходит далеко не всем и в случае несоответствия выглядит просто насмешкой. Так, вовсе не великими оказались Д.Бедный, Брюсов и некоторые другие. В результате сложных, драматических, даже трагических коллизий, разделивших политическое мышление и общественное поэтическое сознание, определились три «великих» поэта, компромиссно названных «поэтами революции»: Блок, Маяковский и Есенин.

Существенно, что состав основных имен в литературе устанавливается не только по их самодостаточному значению, но также, и не в последнюю очередь, по их взаимному соответствию. Последующее академическое изучение

завершает и утверждает процесс канонизации, находя глубинные, сверхличностные, предустановленные линии духовных и художественных оппозиций. И тогда оказывается, что Пушкин и Гоголь – художественные антиподы, так же, как Достоевский и Гоголь, как Блок и Гумилев, Маяковский и Есенин, Мандельштам и Пастернак, Ахматова и Цветаева... Остается предположить, что литературная судьба поэта зависит от того, насколько ему удается занять, а затем художественно выразить вполне определенную художественную позицию.

В выборе позиции, возможно, есть своя предопределенность. Художник может быть лишь тем, кем должен быть. Дар поэта или писателя конкретен, у него вполне определенная миссия, программа, которую ему надлежит осознать и исполнить. О том, как его программа соотносится с другими программами, он может не знать – это обнаружится позже, спустя десятилетия и столетия.

Судьбы художников оказываются таинственно связанными и соотнесенными, выражающими некую художественную парадигму своего времени. Подобно тому, как на Земле существуют благословенные места, дарующие расцвет жизненных сил, так в литературном пространстве есть точки, перекрестки, заняв которые, можно исполниться силами и токами сакраментальных тайн.

Похоже, Пушкину и в самом деле «повезло», как предположил булгаковский герой: он стал избранником небес, и небеса ему помогли. Правда, прежде чем достичь благословенного «перепутья», где ему явился небесный посланец, поэту пришлось истомиться духовной жаждой и преодолеть пустыню.

Но «повезло» и Гоголю, когда он понял, в чем его назначение и смело пошел к нему, не убоявшись противопоставиться своему наставнику.

Позиции, условно называемые пушкинской и гоголевской, можно назвать как-нибудь иначе. Бердяев, например, называл их «аристократическим» и «демократическим» отношением к искусству.

Противостояние Достоевского и Толстого тоже можно трактовать по-разному. Например, по Т.Манну, это воплощения дионисийского и аполлонического начал.

Понять суть художественных противостояний – значит понять смысл художественной парадигмы. Но прежде надо бы осмыслить сам факт этих противостояний. Если допустить, что русская литература действительно содержит в себе некое Откровение, которое формирует ее целостность и своеобразие, тогда общий этого феномена должен выражаться в его структуре – в соотношении основных его оппозиций.

Может возникнуть вопрос: почему именно русская литература оказалась избранной для столь ответственного дела, как Богооткровение? По-видимому, Богооткровенна каждая литература, но лишь в той мере, в какой ее отношение к художественному слову является *религиозным*.

Слова поэта суть дела его, - наставлял Пушкин. К слову надо относиться честно, - учил Гоголь. «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен

отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней», - писал Бахтин [3, с.5].

Явленное литературой, добытое из глубин духовного сознания Слово стало Делом, принявшим вид и масштабы социальной революции. Что это было: тотальное безумие, общенациональное заблуждение, когда лучшие умы, поэты, провидцы, увидели в русской Революции явление космического значения, исполнение ветхозаветных, новозаветных и новейших, третьезаветных пророчеств?

Блок и Белый, Брюсов и Волошин, Маяковский и Есенин, Ремизов, Пильняк, Платонов, Булгаков... - почти все, кто писал о революции, приветствуя ее или проклиная, сходились в том, что это событие имеет какой-то сверхсмысл и как-то соотносится с исполнением учения Христа и даже, возможно, вызвано Его реальным присутствием и участием в делах человеческих. К несчастью, те, кто взялся осуществлять идеи Третьего Завета, были плохими поэтами.

Дух веет, где хочет. Но естественно ожидать, что любимые места его пребывания – высшие проявления человеческой духовности, к которым, бесспорно, принадлежит и феномен русской литературы, явивший подобие того, что можно назвать Третьим Заветом. Целостность и структурность русской литературы позволяют увидеть следы исторического и индивидуально-творческого воздействия Святого Духа, выразившееся в переменах, сопоставимых по своему значению и масштабам с процессами, происходившими в первые века христианства. Идеи неохристианства и социальной революции были началом этих глобальных перемен, которые по причинам нехудожественной, профанической их реализации не были осуществлены. Процесс духовного преобразования мира был как бы приостановлен. но он будет возобновлен, когда новый век, век Бронзовый, перечитает книги Третьего Завета.

Примечания

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. – Т.8. – М., 1952.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ А.С.ПУШКИНА

I

Представления о сущности и назначении поэзии, чем больше появляется об этом теоретических работ, становятся все более неопределенными. Множественность концепций делает их принципиально относительными и порождает ситуацию теоретического вакуума, где ни одно утверждение не является абсолютным, кроме разве что констатации этой множественности.

В современном литературоведении отчетливо обозначились две реальные возможности преодоления сложившейся теоретической неопределенности: историческая и диалогическая. В первом случае значение теоретической объективности приобретает взаимосвязь и последовательность исторически сменяющихся концепций, во втором – их внеисторическое взаимовосполнение и взаимопроникновение. В первом случае творческой установкой, предопределяющей художественное, научное и в целом жизненное существование, является принцип *относительности*, во втором случае – принцип *соотносительности*.

Между тем традиционные представления о литературе, корректируемые или суммируемые исторически и диалогически, по-видимому, не окончательно устранены из теоретического сознания. Одно из наиболее очевидных проявлений традиционности – иерархия эстетических ценностей. До тех пор, пока Пушкин и, скажем, Бенедиктов не уравнены в своем эстетическом значении, в теоретическом сознании наряду с принципами относительности и соотносительности соприсутствует принцип *абсолютности*.

Если относительность высказывания предполагает значимость и некоторую (в разной степени) автономность личностного авторства, а соотносительность, наоборот, означает «смерть автора», то абсолютность предполагает существование некоторого «сверхавторства» – причастности к чему-то, что имеет свойства творящего начала, но находится вне пределов конкретной исторической жизни автора. Сверхавторство проявляется как *авторитетность*, не имеющая никаких обоснований, которые можно было бы безоговорочно считать научными. Авторитетность Пушкина, Блока, Бродского – не в том, что они писали «лучше» других или выразили собой «главный смысл» своей эпохи, а именно в реализации принципа абсолютности, который и сообщает творчеству «моцартианские» качества.

Историческая смена проявлений авторства («авторитет» – «автор» – «смерть автора»), характеризующая смену состояний культуры (например, по Аверинцеву, «дорефлективный традиционализм» - «рефлективный традиционализм» – «посттрадиционализм»), может быть представлена, таким образом, как смена творческих принципов, предопределяющих возникновение эпох с преобладанием различных типов высказывания – «абсолютных», «относительных» и «соотносительных».

Явление Пушкина происходит в один из таких поворотных культурно-исторических моментов – в момент, когда литературное существование становится «соотносительным», т.е., когда происходит превращение «литературы» в целостный самосознающий феномен. В этом смысле Пушкин – «начало начал», «семена и зачатки» и т.п., т.е. «родоначальник» русской литературы, хотя, как хорошо известно, литературные произведения на русском языке писались и до Пушкина.

Вместе с тем, как бы вопреки логике истории, Пушкин утверждает («возрождает») принцип абсолютности – абсолютного существования поэта в мире относительных и соотносительных ценностей («Веленью Божию, о Муза, будь послушна…»).

Абсолютность, предопределяющая авторитетность, предустанавливает и иерархию авторитетности, на вершине которой в русской литературе, опять же, оказывается Пушкин, провоцируя вполне естественные («сальерианские») попытки устранить или хотя бы изменить эту иерархию.

Наконец, являя собой, как писали о нем, «что такое сам поэт, и ничего больше» (Гоголь), «сущность поэзии» (Вл. Соловьев), Пушкин представил и своеобразную, выраженную поэтически, «теорию литературы», которая уже вошла в русское литературное сознание и подсознание, но еще ждет теоретического осмысления.

Так, пушкинские стихи о поэзии, если объединить их в цикл и прочитать теоретически, представляют своеобразный поэтический трактат, продолжающий традицию Горация и Буало.

II

Опыт составления и прочтения пушкинской «Ars poetica» уже производился – сто лет назад, в столетнюю годовщину поэта, в статье В.С.Соловьева «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899). Статья заканчивается указанием, что помимо *значения* поэзии следовало бы осмыслить также ее *содержание*. Самому Соловьеву написать такую работу не довелось: через несколько месяцев после опубликования этой статьи он скончался – по той же странной то ли случайности, то ли закономерности, по какой через несколько месяцев после своих пушкинских речей умирают Достоевский и Блок.

В одном из романов Солженицына есть такое рассуждение о пушкинистах: «Они глубокомысленно исследуют, какой проселочной дорогой проехал великий поэт в тысяча восемьсот таком-то году, о какой даме упоминает он на странице такой-то. Да может это им и нелегко было выяснить, но как безопасно!» («Раковый корпус», II, 34). Безопасность исследователя, к сожалению, тоже оказывается фактором литературного и научного движения, и не только в тоталитарном государстве. Именно соображениями безопасности следует, по-видимому, объяснить, что после выступлений Соловьева и Блока, обращенных к сущностной стороне пушкинской поэзии (к ее *значению* и *назначению*), пушкинисты предпочитают заниматься вопросами формы, текстологии, биографии, библиографии и т.п. Попытки содержательного

прочтения редки, и осуществляются они обычно в жанре «Мой Пушкин»: авторская субъективность, если она исполнена непредвзято и творчески, представляется как особая форма объективности – зафиксированного бытия пушкинской поэзии в воспринимающем сознании. «Мой»– значит по-своему, лично и личностно понятый; по сути – это сам читатель в зеркальце пушкинской поэзии. Но кто тогда «Не мой Пушкин»? Пушкин, увиденный не мной? Или – вообще не увиденный, некто из зазеркалья, равнодушный к нашим проблемам, великий *немой* – твердый, спокойный, угрюмый?..

Сложилась парадоксальная ситуация, удивляющая прежде всего самих пушкинистов: несмотря на колоссальное количество работ о Пушкине, он остается, может быть, самым непрочитанным автором – потому что читается или не то, что написано, или не так, как написано. В 1924 году О.Мандельштам писал: «…легче провести в СССР электрификацию, чем научить всех грамотных читать Пушкина, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности» («Выпад»). Многое ли изменилось с тех пор? – с уверенностью можно сказать только одно: электрификация в СССР была проведена. Что же касается Пушкина, то его непрочтение с тех пор как бы узаконилось, стало признаком хорошего научного тона. Пушкинское «смысла я в тебе ищу» было вытеснено пушкинским же «темный твой язык учу», т.е. понимание поэтического содержания, неизбежно порождающее множественность интерпретаций, было поставлено в зависимость от анализа формы, а затем и вовсе приобрело значение необязательности и вторичности. Поиски «смысла» стали восприниматься как методологический анахронизм, уместный разве что в рамках «школьного» или «народного» литературоведения. Представления же о формально-содержательном единстве, о нераздельности формы и содержания на практике обычно выражаются в том, что содержание извлекается не иначе, как из формы: содержательность формы оказывается достаточным основанием для суждений о содержании произведения, если до него вообще доходит дело.

Может быть, именно потому, что осмысление пушкинской поэзии происходит в послепушкинской литературной ситуации, в дело как правило идут новейшие, но едва ли адекватные средства – и Пушкин оказывается не только вечным современником, но также и неизменным единомышленником читателя, какие бы взгляды этот читатель ни исповедовал. Прочитать Пушкина по-пушкински – это значит читать основываясь на его же, пушкинских, рекомендациях. Проблема, однако, в том, что эти рекомендации, изложенные поэтически, тоже надо прочитать и тоже по-пушкински…

Если Пушкин действительно явил себя и предъявил свою поэзию в качестве общепоэтического образца, то, изучая его творчество, пушкинистика тем самым должна являть миру не только подлинного Пушкина, но и подлинность самой поэзии как таковой. А поскольку первым пушкинистом был сам Пушкин, то первостепенным, определяющим значением в этом самопроявлении должны обладать, по-видимому, его же поэтологические суждения, особенно те, которые выражены в поэтической форме, т.е. как бы имеющие печать подлинности. В действительности же пушкинская теория литературы не только

не стала, как можно было ожидать, теоретической основой русской филологии – она не очень-то привлекалась и к изучению самого Пушкина, являясь опасной противоположностью не только «материальной эстетики», но и всей позитивистски понимаемой «научности».

Возможно, в первые послепушкинские десятилетия влияние пушкинской поэтологии было еще ощутимым (по крайней мере, провоцирующим – вызывающим литературные споры о сущности и назначении поэзии, о соотношении в поэтическом творчестве эстетического и этического начал и т.п.), но затем, в период между 100-летним и 200-летним пушкинскими юбилеями, более влиятельным оказалось обратное воздействие – общих тенденций филологической науки на развитие пушкинистики: поверка алгеброй гармонии, т.е. научное изучение формы (формальный, а затем структурный анализ) и, позднее, формально-содержательного единства (системный, а затем целостный анализ). Все это как будто не противоречит общей логике научного саморазвития, устремленного, с одной стороны, к точности, к сужению интерпретационного поля, а с другой – к полноте, к расширению интерпретационных возможностей, и не было бы в этом никакого теоретического тупика – если бы не Пушкин.

Непрочитанность Пушкина заставляет критически оглянуться на пройденный путь: не потому ли анализ формы оставляет содержание неоткрытым, герметичным, что игнорируется *анализ содержания*? Формальный и содержательный анализ нуждаются один в другом как апофатический и катафатический подходы к художественному смыслу произведения: формальный анализ ограничивает поле допустимых значений, содержательный анализ – рискует работать в этом поле. Из-за непроясненности содержательных планов и системный анализ, и тем более целостный часто оказываются по существу формальными.

Пушкинская теория литературы, собственно, и представляет образец корреляции (или, как уже не говорят, гармонии) того, что составляет единство однозначности и неоднозначности. Богатство и упорядоченность значений, глубина и полнота смысла – все это, многократно, чуть ли не в каждой работе подтверждаемое, являет то, что можно определить как *логос* произведения – полноту и упорядоченность его содержания.

Пушкинский логос (или, как предпочитает говорить поэт, *глагол*) требует от воспринимающего немалого – конгениальности, чем, разумеется, обладает далеко не каждый читатель или даже исследователь Пушкина. Но это не означает, что возможность конгениального восприятия навсегда закрыта от того, кто в себе ее не ощущает. Гений читателя, как и гений поэта, может однажды проявиться на перепутье его стремлений и, преобразив его человеческую природу, сделать вдруг внятными все планы поэтического бытия.

Возможность понимания, как бы мы ни затемняли его природу, всегда существует. Даже возможность понимания Пушкина. Но прежде чем пытаться погрузиться в его глубины и подняться на его высоты – надо обжечься его глаголом. А для этого – прочитать Пушкина. Не мифологически, не культурно-исторически, не психологически, не диалектически, не диалогически и т.п., а

просто прочитать, или, что не одно и то же, но соотносимо с этой целью, прочитать его *просто*. Потому что любой иной подход, *не простой*, открывая что угодно, какие угодно перспективы и ретроспективы, закрывает от нас самого Пушкина и основной смысл его высказывания. «Просто» – это значит «по-пушкински», т.е. «истинно», «естественно»; «просто» – это и значит «сложно», потому что нет ничего сложнее, чем истинная простота, не говоря уже о путях к ней.

Но начинается такая простота с необходимого упрощения – с того, что М.М.Бахтин называл «теоретической транскрипцией» и что продемонстрировал в свое время В.С.Соловьев, теоретически транскрибируя стихотворения Пушкина.

III

Пушкинская «Ars poetica», составленная В.С.Соловьевым, включает семь стихотворений: «Пророк», «Поэт», «Поэт и чернь», «Поэту», «Моцарт и Сальери», «Эхо» и «Памятник». Расположив эти тексты рядом и хронологически, нельзя не заметить их концептуальной связанности, предрасполагающей к прочтению их в единстве.

Представим прямое значение пушкинских стихотворений в виде тезисов.

Стихотворение **«Пророк» (1826):** подобно пророку, поэт однажды переживает событие духовного рождения – преображения своего человеческого существа.

Необходимое условие, при котором возможно духовное рождение – «духовная жажда»: неудовлетворенность всем, что может дать земная жизнь, потребность в восполнении ее сверхжизненным содержанием, желание полноты бытия.

Внутренняя пустота, ощущаемая как отсутствие духа, не может быть заполнена внешним миром, который представляется жаждущему такой же пустыней, как и его внутренний мир.

Когда человек, открытый духовному миру, действительно готов вместить его истины, к нему является посланник из этого мира.

«Перепутье», где происходит их встреча, это место, где пересекаются земной путь человека и некий иной, сокровенный путь: это точка пересечения горизонтали (естественного, природного, жизненного существования) и вертикали (сверхъестественного, сверхприродного, сверхжизненного существования) – жизни в мире и жизни в духе.

Превращение человека в проводника божественных истин и энергий осуществляется закономерно и последовательно.

Первое: трансформация зрения. Человек становится ясновидящим – воспринимающим мир в диапазоне, намного превышающем обычные человеческие параметры.

Второе: трансформация слуха. Человек становится яснослышащим – ему теперь «внятна» жизнь трех миров – высшего, срединного и низшего.

Третье: трансплантация языка. Преображение органов восприятия делает человека сверхчувствительным приемником (экстрасенсом); однако, чтобы быть поэтом, он должен стать и передатчиком воспринимаемой информации. Обычный человеческий язык для этого непригоден, ибо он –

«грешный» – т.е. преступающий законы бытия;

«празднословный» – т.е. даже если не преступающий законы, то и не стремящийся осуществлять бытие по его законам;

«лукавый» – т.е. пытающийся обойти законы бытия (солгать не солгав).

Такой язык удаляется, и взамен него человек обретает язык мудрости: безгрешный, непраздный и правдивый.

Четвертое: трансплантация сердца. Имея измененные органы восприятия и изъяснения, человек может быть проводником высших истин и энергий, но при еще одном условии: чтобы выдержать эту сверхчеловеческую нагрузку, ему необходимо иное, не «трепетное» человеческое сердце, а пылающий «угль», отчего и произносимые пророком слова будут теперь огненными, обжигающими.

Стихотворение **«Поэт» (1927)**, появившееся на следующий год после «Пророка», как бы продолжает и уточняет основные положения пушкинской поэтологии. Уточняется, что граница между поэтическим и непоэтическим существованиями – внутренняя, что проходит она не между отдельными людьми (поэтами и непоэтами), а внутри человека.

В стихотворении утверждается, что творчество – процесс, вызываемый высшими силами; одного только умения или желания что-либо создать недостаточно – для создания истинного произведения искусства требуется высшее соизволение. Творчество – таинство жертвоприношения, совершаемое в часы, неведомые и самому жрецу; все остальное время – он такой же человек, как и все прочие.

Стихотворение-диалог **«Поэт и чернь» (1928)**, написанное на следующий год после стихотворения «Поэт», продолжает осмысление поэтического и непоэтического состояний, которые здесь представлены персонифицированно – в образах Поэта и Черни. Уточняется, что граница между поэтическим и непоэтическим существованиями хотя и внутренняя, и, более того, внутренне-подвижная, но проходит она и между отдельными людьми, разделяя их на поэтов и непоэтов.

Диалогическая форма стихотворения обусловлена, как можно понять, двойственностью предмета, который обсуждается, побуждая или выбирать одну из точек зрения, или искать такую позицию, с которой эти точки зрения, поэтическая и непоэтическая, воспринимались бы как взаимодополняющие.

Эпиграф к стихотворению можно прочитать как авторское предпочтение, но можно прочитывать и как концентрированное выражение сути описываемого – отношений «поэта-жреца» и «читателей-профанов».

В очередной раз повторяется, что поэт – жрец, а поэзия – жертвоприношение, и соответственно определяются цели поэзии:

не «житейские волненья» – т.е. не то, что волнует человека в его повседневной жизни;

не «корысть» – т.е. не то, что может принести некоторую «пользу» (деньги, славу и т.п.);

не «битвы» – т.е. не то, что побуждает к жизненной активности.

Цели поэзии:

«вдохновенье» – т.е. дух, нисходящий на человека;

«звуки сладкие» – т.е. гармония, образуемая звуками;

«молитвы» – т.е. обращенность к высшему миру, к высшим существам.

Стихотворение **«Поэту» (1830)**, продолжающее темы «Пророка», «Поэта» и «Поэта и толпы», написано в форме обращения «поэта к поэту» - наставление, совет, завет. Форма же сонета придает этому поэтическому наставлению значение поэтической строгости и объективности – значение поэтического императива.

Суть наставления заключена в первой же фразе, которая затем последовательно разъясняется: «Поэт! не дорожи любовию народной…»

Чтобы противостоять стихии «народной любви», поэт должен иметь, как указывается далее, три качества:

«твердость» – т.е. обладать такой силой и волей, которая позволит ему противостоять любым внешним обстоятельствам, какими бы они ни были, благоприятствующими ему или препятствующими;

«спокойствие» – т.е. иметь такое самообладание, которое ограждало бы его внутренний мир от внешних воздействий;

«угрюмство» – т.е. серьезность, даже суровость, которая является следствием высшего знания, обесценивающего земные радости.

Независимость поэта от народа объясняется особым, «царственным» его статусом. Поэт – «царь», и потому он всегда одинок, даже если окружен близкими друзьями или превознесен народом. Одиночество художника – это и следствие, и условие творческой свободы, без которой истинное творчество невозможно.

«Свободны» в творчестве и «ум» художника, и сам творческий процесс («дорога»), но в этой творческой свободе скрыта необходимость: «свободный ум», увлекающий поэта идти по «свободной дороге», взаимообусловлены, одно предполагает другое и одно полагает себя в другом; и «дорога», и «ум», иначе говоря, это формы предопределенности, объективной (внешней) и субъективной (внутренней), которыми обусловлено поэтическое творчество.

Путь творчества – это путь ума, движение ввысь, к совершенству; это путь совершенствования, притом органического совершенствования, вырастание из себя же и «выращивание» в себе некоторого «плода».

Путь творчества – это «подвиг», подвижничество, обретение таких ценностей, в сравнении с которыми все земные «награды» как бы обесцениваются.

Достигнутое совершенство ценно само по себе; но только сам художник, имея представление о замысле, может сказать, насколько созданное им произведение воплощает задуманное.

Если совершенство достигнуто – значит, цель достигнута, миссия выполнена, и все, что будет после, поэта не должно волновать.

Таким же образом, тезисно, а затем, по мере надобности, и трактатно, развернуто, можно представить и остальные стихотворения пушкинского поэтологического цикла, не претендуя, разумеется, на единственность такого прочтения.

IV

Если пушкинские тезисы кажутся набором банальностей, собранием общих мест (чем, собственно, и занимается классическая риторика) – это должно означать, что они стали аксиомами поэтического сознания. Если пушкинские тезисы кажутся метафорами, слишком многозначными, чтобы называться тезисами, – значит, они нуждаются в квалифицированном, филологическом переводе на язык понятий. Пушкинские поэтические тезисы – это своеобразный *тест*, определяющий местоположение читателя: с поэтом он или с чернью; это своеобразный *тестамент*, предопределяющий его поэтическое верование.

Возможно ли существование в русской литературе какой-либо иной поэзии, кроме пушкинской? Ответить сложно. Поскольку и анти-пушкинская поэзия – тоже пушкинская.

Возможно ли существование русской литературы без пушкинской поэзии? Ответить легко. Поскольку даже непрочтение Пушкина оказывается формой его присутствия.

ХАОСМОС ТЮТЧЕВА

Юбилей поэта – факт не столько хронологический, сколько филологический. Мы отмечаем не количество лет, разделяющее нас и поэта, а время, нас объединяющее. Память о поэте – это констатация его победы над временем, а значит – его подлинности и значимости. Утверждаясь в нашем художественном сознании, поэт прошлого подтверждает или, наоборот, изменяет, корректирует, дополняет наши художественные представления, которые, что бы мы ни говорили, основаны на художественных феноменах, называемых классическими, т.е. пережившими свое время и сохранившими его для других времен.

Историческая память была и остается единственным верифицируемым критерием художественности. Разумеется, это не исключает возможности угадывания поэтической иерархии, предвосхищения того, что с очевидностью проявляется спустя столетия в результате наложения мнений нескольких поколений литературных экспертов. И хотя с некоторых пор поэтическая аксиология все чаще строится не столько на угадываемых, сколько на постулируемых критериях, на разного рода манифестах и декларациях, представление о непреходящих ценностях, думается, еще не окончательно изжито из современного художественного сознания.

200-летие Ф.И.Тютчева – еще один повод поразмыслить и над особенностями тютчевской поэзии, давно ставшими стереотипами школьного художественного сознания, и над самой природой поэтического творчества.

Стереотип – это та самая тютчевская «мысль изреченная», которая становится ложью уже по причине своей изреченности. Сама по себе эта ложь простительна и устраняется сама собой, стоит лишь сделать поправку на ее условность и относительность. Но малая ложь стереотипа может породить большую, когда провоцирует экстравагантные суждения, вызываемые не живой мыслью, а честолюбивым желанием не повторять тривиальности.

В числе стереотипов творчества Тютчева – и его противостояние Пушкину, и его конгениальность символистам и акмеистам, и, конечно же, «как бы двойное бытие» его поэтического мира – со-бытийность космоса и хаоса. Размышляя в юбилейные дни о значении и своеобразии тютчевской поэзии, мало кто не оглянется на эти окаменевшие истины, чья неистинность состоит лишь в том, что они каменны. Но едва ли стоит их бояться и обходить. Не достойнее ли спокойно и смело двинуться им навстречу.

Стереотипы даже не нужно трудиться разрушать – они разрушатся сами (а может, и оживут) от нашего удивления. И 200-летний юбилей Тютчева – один из главных поводов по-настоящему удивиться. Потому что, по меркам и правилам современной пиар-технологии, его быть не должно. Может показаться, что сам поэт все делал для того, чтобы отменить свое нынешнее празднование, начиная с образа жизни и кончая образностью его поэзии, небрежной и неизящной.

Сейчас, на расстоянии двух столетий, его отъезд в Германию в возрасте 19 лет и 20-летнее отдаление от России, от русской речи, от русского литературного бомонда воспринимается парадигматически: его географическое и биографическое местоположение аналогично поэтическому – Тютчев как поэт начинается в стороне от традиции, которую называют пушкинской. Близкое общение с Шеллингом, Гейне и другими европейцами, пребывание в насыщенной среде немецкой метафизики, о которой Пушкин писал: (А.Дельвигу, 2.III.1827): «Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...», - не могло не сказаться на его творческом мироотношении. Приход Тютчева в русскую литературу подобен приезду Владимира Ленского в родную деревню:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный...

Соответственно, поэтические взаимоотношения Пушкина и Тютчева напоминают – дуэль Онегина и Ленского, в которой лед убивает пламень, а вода побеждает камень, т.е. проза оказывается жизнеспособнее стихов. Пушкинский логоцентризм, пушкинская творческая подвижность, пушкинское ясное, отточенное скептицизмом мировосприятие стали магистралью истории русской литературы, несмотря противодействие ей тютчевского децентризма, тютчевской творческой инертности, тютчевского темного, питаемого предчувствиями и предмыслиями мироощущения.

Владимир Соловьев был один из первых, кто прочитал Тютчева философски и назвал отличительной особенностью его поэзии обращенность к хаосу – к «таинственной основе всякой жизни», «на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» [1, с.474]. Впоследствии этот тезис был многократно повторен и постепенно стал опознавательным знаком поэта. Достаточно сказать, что тема «Хаос и космос в поэзии Тютчева» – одна из наиболее распространенных тем и вузовских, и даже школьных рефератов и сочинений. Нам нет нужды подвергать это утверждение сомнению, но и погружаться в исследование этой темы тоже нет особого желания в виду ее очевидной бесперспективности, ибо что может сказать человек о хаосе? Любые попытки внести какую-либо определенность в это понятие, вроде работ И.Пригожина и И.Стенгерс [2], неизбежно ведут к подмене предмета исследования, превращая его в свою противоположность. Если уж пытаться мыслить хаос адекватно, то, наверное, такое мышление должно быть тоже хаотичным, хаосоподобным, что, в конце концов, и стало одним из главных художественных опытов XX века.

В русской литературе советского периода понятия порядка и хаоса обозначились первоначально в идеологическом противостоянии: официально-государственная литература создавалась как преодоление темной, хаотичной, несознательной народной массы; но официоз неизбежно порождал свою противоположность, андеграунд, творческое противодействие нормативности и

законосообразности. Онтология вытеснялась из литературы, бытийная напряженность замещалась идейно-художественной противонаправленностью. Поэтому когда идеологические шлюзы были открыты, литература на какое-то время оказалась онтологически безопорной. Какое-то время она еще могла строить самое себя из обломков идеологем и называть это звучным средневековым словом «концептуализм» или, наоборот, культивировать смысловую текучесть, тотальную образность, перетекание всего во все и называть это «метаметафоризмом» или «метареализмом», но долго продолжаться это не могло, и актуальность такого опыта прекратилась даже прежде, чем успело получить более или менее законченное теоретическое осмысление (главным образом, в работах М.Эпштейна, К.Кедрова, Т.Горичевой, О.Седаковой и немногих других).

Литература, лишенная онтологического основания или, вернее, не осознающая свои основания как онтологические, чтобы как-то обосновать свою художественную полноценность и историческую значимость, должна была осмыслить онтологический изъян как эстетическое и художественное своеобразие, как сознательную творческую интенцию, направленную на художественное саморазрушение, как эстетическое самоубийство, чему нашлось немало соответствующих терминов, от децентрации до ризомности как интенционального последствия децентрации.

Ризома – это, можно сказать, семиотическое проявление хаоса, хаотичность устремлений и реализаций, которая по-своему притягательна, как и всякий хаос, но по существу недостижима, так что в этом направлении художник обречен на непоследовательность: в любом, даже самом хаотичном тексте есть мера упорядоченности, но если ее совершенно устранить, то с ней устранится и понятие текста – он превратится в бессмысленную совокупность бессвязных или случайно связанных знаков.

Ризомность искусства, как бы ее ни эстетизировать, аналогична распаду и разложению живого организма, и не случайно в XX столетии появляются прогнозы о смерти искусства, а также констатации о якобы уже наступившей смерти автора, смерти героя, смерти читателя – прямое следствие объявленной Ницше смерти Бога, которую, очевидно, следует понимать как утрату онтологического корня, питающего дух и творчество, что не замедлило проявиться сначала в литературе упадка (наименованной сначала адекватно – «декаданс», а затем обозначенной нейтрально и бессодержательно – «модернизм»), а потом в литературе распада («постмодернизм»).

Современный научно-литературный этикет не одобряет оценочное отношение к литературным направлениям и тенденциям. Считается, что считать какое-либо направление продуктивней и перспективней – неисторично. У каждой эпохи, считается, есть своя историческая необходимость и, соответственно, у каждой будет свое историческое оправдание – смысловое наполнение, или, как писал Бахтин, «праздник возрождения». По-видимому, так и будет, хочется в это верить, но столь же очевидно, что лишь немногие произведения будут представлять свою эпоху в большом времени истории, и неизбежен теоретический вопрос: почему именно эти произведения, а не какие-

нибудь иные, удостоятся такой чести? Например, почему из модернистов, исторически пережившим свое время, оказывается Джеймс Джойс, а из постмодернистов, весьма вероятно, останется в истории Умберто Эко. Объяснений может быть много, и простых, и замысловатых, но мы ограничимся одним, имеющим непосредственное отношение к нашей теме.

В «Поминках по Финнегану» Джойса встречается изобретенное им понятие, которое не только выражает особенности поэтики его романа, но и обозначает некую общехудожественную установку – «хаосмос». И едва ли случайно, что именно Умберто Эко обратил внимание на это понятие, теоретически осмыслил его и ввел в научно-философский обиход.

Потребность в таком понятии была вызвана, как можно предположить, следующими соображениями. Космос, мировой порядок традиционно, с античных времен, считается структурной матрицей художественного творчества. Какие бы цели художник ни ставил перед собой, как бы ни изощрялся его ум, - художественное творчество оказывается миросообразным, мироподобным. «Подражание природе», вольное или невольное, было и остается проективной предпосылкой художественного строительства. Но столь же несомненно, что последовательное и неукоснительное соблюдение миметического принципа с такой же неизбежностью ведет к смерти искусства, как и его последовательное несоблюдение. Хаос, нарушающий порядок, может, конечно, разрушить произведение искусства, но может его и оживить, усилить, восполнить. Хаос, поясняет Соловьев, это «отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного» [1, с.475]. Хаос подчинен космическому миропорядку, но не побежден, давая о себе знать «мятежными движениями и порывами», и в этом, по Соловьеву, проявляется свобода и сила природных явлений, «без которых не было бы и самой жизни и красоты» [1, с.475]. «Тютчев знал эту темную подоснову бытия», - соглашается о.П.А.Флоренский [3, с.139].

В понятии «хаосмос» выразилось измененное отношение к хаосу – как к творческому принципу: это хаос, творящий космос, или космос, таящий хаос.

Еще в большей степени, чем произведения Джойса и Эко, это понятие характеризует двойственность тютчевского поэтического бытия, которое, в отличие от двоемирия романтиков, означает двоесущность единого мира: его прекрасную видимость – космос, и его же страшную изнанку – хаос.

Тютчевский хаосмос – пограничье между космическим и хаосмическим формотворчеством, которое расширилось до целого литературного периода, составившего альтернативу предшествующей и последующей литературам и разделившего литературный процесс на Золотой, Серебряный и Бронзовый века.

Противостояние пушкинской и тютчевской поэтик долгое время оставалось подспудным, внешнее несоотносимым. Судя по статье Некрасова, Тютчев воспринимался в лучшем случае как «второстепенный поэт». Высокие оценки Льва Толстого и Владимира Соловьева были оценками прозаика и философа: один – не любил и, вероятно, не понимал поэзию, считая стихи

приседанием за плугом, другой – хотя и знал в поэзии толк, но тоже прочитывал в ней преимущественно философское содержание. А мнение Фета можно было счесть как дружеское расположение к соседу.

Сопоставимой с Пушкиным поэтической величиной Тютчев становится лишь в системе художественных критериев следующего, Серебряного литературного века – отражаясь в его серебре, может, и преувеличенно, но именно как поэт, а не только как глубокий и самобытный мыслитель. Такому взгляду способствовала обнаружившаяся адекватность Тютчева идеям и настроениям нового времени: не столько Пушкин, «сын гармонии» и законодатель поэтической нормы, сколько Тютчев, с его художественными и языковыми неправильностями был воспринят и осознан как ближайший предшественник новой поэзии.

Пушкинский классический поэтикум, с музой, послушной «веленью Божию», с кастальским ключом – источником вдохновения, казалось, не оставлял ни сомнений в своей естественности, ни возможностей что-либо в нем добавить, изменить или нарушить. Это была испытанная и освященная временем античная традиция художественной культуры, которую Пушкин вводил в русское сознание, подобно Петру Великому, вводившему в русское сознание европейскую цивилизацию. Но Тютчев, апеллируя к той же традиции, к античному представлению о поэтическом творчестве, к тем же музам и ключам, декларирует иное, самоуничижительное самоутверждение:

Взрывая, возмутишь ключи, -
Питайся ими – и молчи...

В противоположность пушкинскому позитивному, или, можно сказать и так, катафатическому отношению к источнику поэзии, естественно порождающему поэтическое словоизлияние («Минута – и стихи свободно потекут»), тютчевское отношение негативно, апофатично: его не волнует «вода», его тревожит «камень»:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? Никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
Иль был *низринут волею чужой?*
(Problème. 1833/1857)

Мандельштам цитирует это стихотворение по первой редакции, где последняя строка звучит поэтически смелее:

Или низвергнут *мыслящей* рукой?

Цитирует для того, чтобы обосновать поэтику камня – акме: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в

основу своего здания». Камень Тютчева, как понимает поднимающий его Мандельштам, «есть слово»: «Голос материи в этом неожиданном паденьи звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой» [4, с.169].

Для символистов поэзия Тютчева, пожалуй, не вызов, а призыв, на который можно ответить только музыкой. И с такой же определенностью, с какой Тютчев объявляется предвестником акмеизма, он провозглашается и предтечей символизма. Так, В.Брюсов называет Тютчева «родоначальником поэзии намеков» и видит его рядом с Пушкиным как создателя «истинно классической поэзии» [5, с.254]. Андрей Белый уточняет, что в Тютчеве пушкинская цельность дробится, «углубляя части раздробленного единства» и тем самым, раздробленная, она являет хаос – в формах современности и античности [6, с.412].

Примечательна статья Вячеслава Иванова «Заветы символизма» (1910), начинающаяся знаменитой тютчевской сентенцией “Мысль изреченная есть ложь”, после чего следует решительный комментарий, отделяющий Тютчева от Пушкина[5] и помещающий его во главе поэтов-символистов: «Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком, обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой противоречие – потребности и невозможности “высказать себя” » [7, с.180].

Если бы В.Иванов писал эту статью несколькими годами позже, когда громко заявили о себе новые поэтические направления, то тютчевский призыв «Silentium!» ему пришлось бы осмысливать более широко – не только символично, но также акмеистично и даже футуристично. Символизм не устранил несовпадение слова и словосодержащего молчания, обрекающее человека на двойное бытие – внутреннее и внешнее, тайное и явленное, но он перебросил мост через эту онтологическую пропасть – символ, соединяющий оба ее берега. В постсимволистской поэзии, если продолжить эту метафору, строительство ведется на одном из берегов: акмеизм строит «на камне», на твердом грунте явного, земного; футуризм – не строит, а разрушает, не оставляя, что называется, камня на камне, от классических и неоклассических построек, пытается тем самым обрести опору в области неявного, за-умного.

Отметим, что, бросая с Парохода современности Пушкина, Достоевского, Толстого («Пощечина общественному вкусу»), отталкивая от себя, опять же, Пушкина и Толстого, а также Гоголя и Тургенева («Слово как таковое»), футуристы не тронули Тютчева. Можно было бы предположить, что он был для литературных экстремистов слишком малозначительной или даже малознакомой фигурой, если бы не весьма пиететные высказывания о Тютчеве главного идеолога русского футуризма Велимира Хлебникова, который писал, что Тютчев «во имя священного обуздал рассудок и указал место сомнению»,

[5] «Как далеко это воззрение, - восклицает он, - от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для *разума,* на непосредственную сообщительность «прекрасной ясности», которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!» [7, с.183].

что ему «присуща высокая вера в высокие судьбы России», что он принадлежит к тем личностям, которые «с оттенком строгого долга» «верят большему и в большее, чем средние люди» [8, с.649].

Тютчевское «Мысль изреченная есть ложь», воспринятое как формула поэзии намеков, сопоставимо с пушкинским: «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок». Но для классического поэта поэтическая ложь – естественная условность, с которой приходится мириться, не обращая на нее чрезмерного внимания. «Над вымыслом слезами обольюсь», - пишет Пушкин, по-гамлетовски удивляясь этому обстоятельству, но нимало этим не смущаясь, ибо реальность пролитых над вымыслом слез – это доказательство истинности, а не ложности создаваемого произведения, и это утверждение власти художника над чувствами и мыслями читателей.

Классическое, пушкинское поэтическое самоощущение исполнено спокойной уверенности в своей творческой силе, которая мыслится проводником и продолжением высших творческих сил. «Веленью Божию, о Муза, будь послушна» - совершенно определенная творческая иерархия: Бог – Муза – Поэт, которая не оставляет места для сомнений в достижимости любой богоугодной цели, но может быть разрушена сомнениями относительно самого ее существования.

Самоощущение перестает быть классическим, когда эта цепь размыкается, когда поэт отказывается быть ретранслятором чужих, пусть даже высших иерархий, когда он пытается явить миру себя самого, свою человеческую сущность. И первое, что он должен увидеть или почувствовать в акте самовыражения, - это его невозможность, о чем проникновенно вопрошал Тютчев:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

И только после этих безответных вопросов звучит безнадежное:

Мысль изреченная есть ложь.

Если это выражение творческого кредо, то оно канонизирует творческое бессилие. Поэт – не только Тютчев, но вообще всякий, кто вознамерится выразить то, что таится в его душе, - обречен на неудачу. Поэтическое произведение, по Тютчеву, живо своей неизреченностью, а не речью, которая для того и изрекается, чтобы обращать читающего к своим таинственным истокам. Тайное невозможно сделать вполне и до конца явным, но этого, по Тютчеву, и не следует делать. Явное дано человеку для того, чтобы вернуться к тайному.

Именно так, в такой вектор сложились творческие интенции Серебряного века: от символизма, с его обращенностью «к реальнейшему», до футуризма, с его разрушением словесных оболочек и попытками выйти к заумной

реальности. Даже акмеизм, при всей его, казалось бы, «прекрасной ясности», при его архитектурности и техничности, тоже иконичен и выражает обратную направленность:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... –

взывает Мандельштам в стихотворении с тютчевским названием – «Silentium».

Соблазнительно было бы увидеть в разнонаправленности творческих устремлений – прямой и обратной – кардинальное различие поэзии Золотого и Серебряного веков. Прямая – это направленность и стадиальность вообще всякого творческого процесса: от небытия к бытию, как формулировал еще Платон, от тайного к явному, или, конкретнее, от умопостигаемых идей к внутренне созерцаемым образам и далее к знакам, воспринимаемым внешними рецепторами – слухом или зрением. Обратная же направленность выражает стадиальность творческого восприятия: от явного к тайному, от знаков к образам и идеям.

Поэт Золотого века – посвященный, жрец, избранник, пророк, являющий миру тайное знание, озвучивающий голоса, которые слышит, и при этом всецело подчиненный высшей иерархии.

Поэт Серебряного века – мист или маг, который унаследовал тайное знание и стремится оградить сакральность поэзии от непосвященных; это также мастер, который знает некие секреты мастерства, а главное – помнит и понимает их таинственную обусловленность; наконец, это вождь, бунтарь, революционер, разрушитель стереотипов, любых форм явленности.

Три поэтических направления Серебряного века можно было бы трактовать как три оборота вспять на трех стадиях творчества – на уровне идей (символизм), образов (акмеизм) и знаков (футуризм). Нельзя не предположить в этой последовательности определенной исторической закономерности, особенно если помнить, что точно так же, стадиально, ступенчато и теми же ступенями осуществлялась и эпоха Средних веков:

вначале – столкновение идей, прежней и новой идеологии – язычества и христианства (спор неоплатоников и отцов церкви);

затем – то же столкновение, но на уровне образов (борьба иконоборцев и иконопочитателей);

наконец – столкновение на уровне знаковости (спор реалистов и номиналистов).

Античность и Средневековье странным, но, по-видимому, вполне закономерным образом оказались соотносимыми с Золотым и Серебряным веками русской поэзии. Пушкин, который сравнивал себя то с Овидием, то с Катуллом, то еще с кем-нибудь из античных авторов, который до последних своих стихотворений обращался к музам, воспроизводил античность как художественный эталон, необходимый для того, чтобы быть в начале. Его ощущение, что русской литературы еще нет или почти нет, хотя есть ее гениальные предчувствия – «Слово о полку Игореве», Державин, - побуждали

не только обращаться к мировой поэтической изначальности, но и так или иначе воспроизводить ее. Сущность этой поэтики глубоко почувствовал и выразил в своей Пушкинской речи Александр Блок: это направленность от хаоса к художественной гармонии и далее – к гармонизации внешнего мира.

Казалось бы, такому культовому поэту, как Блок, которого уже современники воспринимали как Пушкина нового времени, самое время и место тут же, в этой речи, по примеру других теоретиков Серебряного века, показать, в чем же существенное отличие пушкинской поэзии от новой, тем более, что в 1921 году, когда произносилась эта речь, Серебряный век был уже историей и его сопоставление с Золотым веком было бы вполне оправданным. Но Блок этого не делает. Он говорит: «Поэт – сын гармонии...», не уточняя, какой именно поэт, золотой или серебряный, Пушкин ли, Блок или кто-либо еще. Его собственный поэтический опыт давал ему право на такое обобщение.

«Поэт – сын гармонии... - говорит Блок. – Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир» [9, с.162]. Три дела, возложенные на поэта, последовательно осуществил и сам Блок – в трех своих книгах, в трех актах, как он определил, «вочеловечения»: от сверхчувственных наитий до душевных испытаний и, далее, до усилий разглядеть в знаках исчезающей реальности историческую неизбежность, услышать в нарастающем шуме музыку.

Нарастающий шум, заглушивший музыку, «шум времени», как определил его Мандельштам, стал знаком нового литературного века, которому по аналогии с предыдущим, уже стали называть Бронзовым и который, по-видимому, выражается не в одних только поэтических всплесках 60-х или 80-х годов. Советская литература, действительно, кажется сделанной из бронзы, и об этом тоже можно было бы порассуждать, но ограничимся уточнением, что, говоря о Бронзовом веке, мы имеем в виду не только и даже не столько официальную литературу, но и ее творческую антитезу, андеграунд, что, опять же, замечательно уточняет это определение: ведь бронза – это, как известно, сплав меди и олова.

Тотальность пушкинского присутствия в русском культурном сознании XX века, означенная профилем поэта в «Литературной газете», центральном официальном органе советской литературе, и в то же время остающаяся его непрочитанность, эзотеричность наводят на мысли, что в этом выражается не столько любовь к поэту, которого мало кто по-настоящему читал, сколько отношение к той творческой магистрали, которую Пушкин олицетворяет. Пушкина удалось адаптировать и приспособить к политической системе, но он оказался адекватен и художественным запросам, и даже религиозным потребностям, поскольку представлял естественность, нормальность, столь необходимую любому государству, а русскому – в особенности. Живой Пушкин, которого следовало бы читать наедине, при свече, обливаясь слезами над его вымыслом, заменен бронзовым идолом – не только в Москве на Тверском бульваре, но, что куда важнее, и в художественном сознании.

Другая, неофициальная составляющая Бронзового века тоже нуждалась в освящении своих истоков – и снова, как это ни покажется неожиданным, вспоминается Тютчев - поэт-цензор, поэт-монархист. Тютчевская строка «Молчи, скрывайся и таи» обретает – в песне Вероники Долиной – значение кодекса творческого выживания в условиях несвободы, аналогичный зэковскому, солженицынскому правилу: «Не верь, не бойся, не проси». И по той же секретной, интимно-творческой сообщности Виктор Кривулин, один из самых заметных поэтов ленинградского андеграунда, начинает свою книгу эссе о минувшей эпохе «Вопросом к Тютчеву» - стихотворением 1970 года [10]:

Я Тютчева спрошу – но мысленно, тайком:
Каким сказать небесным языком
Об умирающей минуте?

Но, помимо этих жизненно-бытийных и большей частью ощущенческих обращений и вопрошаний, Тютчев оказывается адекватен XX веку и по другой, более глубокой причине. Хаосмос Тютчева выражается не только в образно-символических антитезах – «день» и «ночь», «свет» и «тьма» и т.д., но и в отношении к слову, к словам, которые, выстраиваясь ритмическое и архитектоническое целое, обращают читателя к тому, чего они не в силах выразить или отобразить. То, что в другой поэтической системе могло бы быть расценено как художественное несовершенство, как неорганичность содержания и формы, у Тютчева представлено как онтологически обусловленное и эстетически значимое несовпадение. Фрагментарность тютчевских произведений, внешне тоже подобная фрагментарности романтических текстов, отражает ту же хаокосмичность, которая дойдет до возможных и невозможных крайностей в литературе постмодернизма.

Уникальность и жизненность тютческого хаосмоса обусловлена, по-видимому, тем, что это было время, когда «Бог» еще был жив – когда авторское творчество было еще онтологично, т.е. и космосу, и хаосу противостояла некая третья сила, которая и удерживала эти крайности в единстве и взаимодействии.

Если история поэзии действительно закономерна, тогда можно ли предсказать, какой будет поэзия будущего? Предсказать, может, и нельзя, но предположить – почему бы и нет?

Вероятно, камень Тютчева будет дробиться и далее. Квадрат будет многократно ломаться, чтобы вписаться в круг. Формы будут смещаться, скрещиваться, утончаться, множа попытки выразить невыразимое. И содержание этих форм будет темновато, но глубоко, тяжеловато, но весомо, грубовато, но зримо.

Вероятно, и далее земной поэзии, природной и техничной, будет противостоять поэзия небес, которая льется, как дождь, и растекается, как река, которая по-пушкински свободна и своевольна, глуповата и гениальна.

И, вероятно, эти две поэтические субстанции, земная и небесная, камень и вода, будут так же приводиться во взаимодействие, чтобы проявилось нечто, что может проявиться только в их взаимодействии.

И если литературе действительно суждено умереть, то произойдет это, вероятно, так, как предсказано в стихотворении Федора Ивановича Тютчева:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!

Примечания

1. Соловьев В.С. Поэзия Ф.И.Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
2. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – М., 1986.
3. Флоренский П., свящ. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т.XVII.
4. Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987.
5. Брюсов В. Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Ремесло поэта. – М., 1981.
6. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
7. Иванов В. Заветы символизма // Иванов В. Родное и вселенское. – М., 1994.
8. Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Творения. – М., 1987.
9. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1962. – Т.6.
10. Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб, 1998.

О ЧЕМ ВОЕТ ВЕТЕР:
СТРАТЕГИИ ПОСТИЖЕНИЯ

I.

Стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?..» слишком хрестоматийно, чтобы задаваться вопросом, который обычно предшествует или, во всяком случае, должен предшествовать литературному анализу: является ли анализируемое произведение художественным? Есть ли в нем, иначе говоря, нечто такое, что не подлежит анализу, но при этом предопределяет и сам анализ, и то, что ему подлежит? Есть ли у него, говоря словами поэта, «душа», «язык», «тайна»?..

Если же попытаться не замечать хрестоматийного глянца и прочитать это произведение как бы впервые и как бы не зная ни имени автора, ни времени написания, то может показаться, что степень его художественности весьма незначительна. Причина такого впечатления, конечно, не в отсутствии каких-либо специальных поэтических эффектов, а в видимом отсутствии самой поэтичности, которая словно преднамеренно вытеснена за пределы высказывания, которое почти прозаически равно себе: стихотворный текст строится как вполне определенное, рациональное изъяснение мыслей и чувств. Правда, предмет этих мыслей и чувств таков, что высказывание становится интенсивно патетическим, но из этого вовсе не следует, что тем самым оно делается и поэтическим. Сама логическая конструкция стихотворения вызывает предположение, что эти стихи, по известному выражению, говорят именно «о чем-то», но не «что-то», а ведь это должно означать, что они лишь обращены к тайне, но не содержат ее в себе. То же, по-видимому, можно сказать и о других стихотворениях Тютчева: они скорее прозаичны, чем поэтичны. Недаром же Лев Толстой, сдержанно относившийся к стихотворству, делал исключение для Тютчева, а, например, Лев Одоевцев, герой известного романа, по той же причине позволял себе говорить о Тютчеве как о мнимой поэтической величине. Между тем тютчевская непоэтичность может быть понята и как поэтичность особого рода[1].

Вопрос о художественности – это вопрос о языке произведения и прежде всего об онтологии языка: «человеческим» ли языком говорит автор произведения или «ангельским»? «От себя» ли он говорит или «через себя», являясь лишь голосом, озвучивающим невнятный и для него самого смысл? Ясно, что никакой, даже самый изощренный и скрупулезный анализ ответов на такие вопросы не дает, это вне его компетенции. Он может лишь приблизить к пределам, у которых становится ощутимее мера ограниченности или безграничности означенного произведением смысла. Но тогда хрестоматийность, та самая, которая мешает непосредственности восприятия, может оказаться едва ли не единственным объективным критерием художественности, поскольку удостоверяет наличие в произведении той

«тайны», которая, несмотря на множественность интерпретаций, обращает вновь и вновь задаваться вопросом: «О чем ты воешь, ветр ночной?..»

II.

Структура этого стихотворения подчинена логике вопрошания: 1-я часть – вопрос, 2-я – ответ. Суть вопроса, выраженная в первой строке, разнообразно уточняется, разветвляется в последующих строках, обрастая иррационально-эмоциональными коннотациями. Можно, конечно, поддаться интерпретационному соблазну и начать истолковывать каждое из этих определений, выстраивая их в более или менее строгую концепцию, если бы сама направленность этих уточнений не уводила в прямо противоположную сторону – в сторону эмоционального и далее – иррационального, неизъяснимого, подготавливая вторую часть стихотворения, именно ответ: о чем же воет ветр ночной.

Ответ строится так же, как вопрос: вначале формулируется его рациональная суть: «про хаос», а затем эта определенность оформляется эмоционально и тут же начинает терять какие-либо определенные формы, словно сам хаос, о котором вопрошается, вторгается в мысли и речи о нем, не допуская о себе никаких «изреченных», т.е., по Тютчеву, «ложных» заключений.

Представленная в стихотворении противопоставленность внешнего (упорядоченного) и внутреннего (хаотичного) выражается, таким образом, и в тексте, в знаковой реальности, в противоположности прямых значений и сопутствующих, в конфликте, так сказать, денотатов и коннотаций. Если, отвлекаясь от коннотационного, подтекстового, хаосного напора, сосредоточить внимание только на структуре прямого высказывания, то она предстанет как структура самого человеческого бытия – двойственного, сопрягающего в себе Логос и Хаос.

Логос – не только внешняя оформленность, не только природная определенность, но и сверхприродная возможность самоосмысления, возможность вопрошания о смысле бытия – о том же Логосе. Текстовая определенность стихотворения – от логически законченной мысли до ритмико-строфической упорядоченности – форма адекватности человеческого слова природному миропорядку, аналог мировой гармонии и природного ритма. Но, утверждаемый, побеждающий Логос может быть воспринят как таковой лишь в динамике своего утверждения, в славе своей победы над Хаосом. Хаос, побеждаемый, но не побежденный, вечен и жив, он *шевелится*, всегда готовый к восстанию.

Двуединство Вопроса и Ответа, составившее структурную основу тютчевского стихотворения, отображает двуединство Логоса и Хаоса: вопрос – логичен и вместе с тем хаотичен, он, подобно лучу, направленному во тьму, рассеивается, теряется, исчезает в неопределенности; таков и ответ – хаотичен, множествен и вместе с тем стремится к логической определенности, к тому, чтобы соответствовать вопросу.

Эти двуединства, гносеологическое (Вопрос – Ответ) и онтологическое (Логос – Хаос), предопределяющие структуру тютчевского стихотворения, предрасполагают также и к принципиально иному, сверхструктурному восприятию произведения, где эти противоположности преодолеваются.

III.

Целостность стихотворения, понимаемая онтологически, предполагает иной тип анализа – целостный, в котором формы рациональности рассматриваются как проявления иррациональности.

Вопрос «О чем ты воешь, ветр ночной?..» не только гносеологический, обращенный к смыслу, но и онтологический, обращенный к бытию. Личное и личностное обращение к ветру на «ты» означает, соответственно, личное и личностное самоопределение вопрошающего – «я», и в этом двуединстве Я и Ты выражается уже не смысловая, а бытийная противопоставленность Логоса и Хаоса.

«Я» - личностная позиция, предопределяемая стихотворением, которую занимает читатель, принимая тем самым в себя и на себя всю множественность явных и неявных связей и отношений, которые выражаются тоже личностно – в понятии «ты». Но в стихотворении Тютчева эта противопоставленность Я и Ты взрывается, обнаруживая в них общую праоснову – *родимый хаос*, где нет и не может быть никаких различий, и, как говорится в другом тютчевском стихотворении, *преград* – меж *ней*, первостихией, и *нами*, существами, способными созерцать ее вовне и ощущать в себе.

В отличие от структурного анализа, определяющего связи отношения между явлениями, целостный анализ стремится в каждом явлении увидеть объединяющую их бытийную основу. В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» такой основой оказывается первородный Хаос, усмиренный Логосом: все восклицания и заклинания здесь так или иначе выражают эту дихотомию, а все «изреченные» слова подспудно таят в себе стихийную «неизреченность». Если структурный анализ, проясняя действительные соотношения частей целого, определяет тем самым язык, на котором выражен смысл этого целого, то целостный анализ вовлекает воспринимающего в стихию речи, в которой выражается художественное бытие.

IV.

Сочетание двух аналитических стратегий, проясняющих, с одной стороны, структурность (системность) произведения, а с другой – его целостность, предопределяет пределы, в которых анализ составляет необходимый функциональный аспект произведения, его «компонент», подобно тому, как компонентом произведения является позиция читателя, хотя реальный читатель может лишь стремиться занять эту позицию. Такой анализ, который осуществляется в пределах произведения и в формах его художественности, следовало бы назвать **художественным**.

В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..», построенном как сложная аналитическая конструкция, прагматическая установка, наоборот, анти-аналитична. Художественный аналитизм стихотворения если чего-то и достигает, то лишь своих пределов, за которыми простирается недостижимая, но желанная *беспредельность*. Тем самым предопределяется и читательская установка: читающий вынуждается так же, в соответствии с читаемым, сдерживать свои аналитические притязания и не позволять себе рационализировать то, что по сути иррационально. В то же время общая поэтическая направленность стихотворения обращена именно к иррациональному, которое, как утверждается, не только не чуждо человеку, а наоборот, внутренне, глубинно, изначально ему присуще. Противоречие между необходимостью и невозможностью выразить невыразимое разрешается художественно – так же, как в стихотворении «Silentium!», утверждение *мысль изреченная есть ложь* не разрушает это произведение, которое тоже ведь являет «изреченную мысль», а наоборот, представляет его смысловой стержень.

Строго говоря, художественный анализ – это и есть художественное произведение в динамике его осуществления, сопрягающее целостность невыразимого и системность выраженного. Поэтому читателю остается лишь воспроизводить художественную логику произведения, не утруждая себя сочинением собственного текста, коль скоро художественность – это оптимальный вариант выраженности («лучшие слова в лучшем порядке»). Художественный анализ – это аналитическая работа читателя, находящегося внутри художественного мира, следование знакам и указаниям, расставленным для него, вошедшего в этот мир и проживающего в нем часть своей жизни. Своеволие читателя может вывести его за пределы этой художественности, и какими бы ни были мотивы такого выхода, они будут разрушительны для художественного восприятия.

V.

В 1913 году Александр Блок пишет стихотворный цикл, который может восприниматься как своеобразный художественный ответ на тютчевский вопрос: «О чем ты воешь, ветр ночной?..» - во всяком случае, так воспринимается его название: «О чем поет ветер».

Ветер в этом цикле тоже «ночной» и тоже метафизический, связующий предельность (пространственную и временную) с беспредельностью, и блоковская поэтическая установка *вместе с ветром петь*, вникая в *чудесный язык* вечности, выражающий себя в *сказках*, в *туманном ходе иных миров*, в *темном полете времени* и т.д.[2], аналогична, хотя и противоположна, тютчевскому заклинанию *не петь* этих *страшных песен*, которые *понятным сердцу языком* обнаруживают пугающую внутреннюю беспредельность предельного существа и его предельной жизни.

Если мы согласны, что художественная идея не ограничивается и не исчерпывается пределами произведения, в котором она воплощена, а довоплощается, восполняя и/или варьируя его, в других художественных

текстах, тогда художественно-смысловое сходство различных произведений, взаимно проясняющее их строение и смысл, может рассматриваться как разновидность художественного анализа.

Между внутренней формой художественного анализа, совпадающей в пределе с анализируемым произведением, и его внешней формой, стремящейся в пределе к созданию отдельного, самостоятельного произведения, располагается целый спектр проявлений художественно-аналитических возможностей, от стилистических до смысловых. Художественность анализа, иначе говоря, может проявляться и в том, как пишет аналитик, и в том, как он мыслит, «научно» или «художественно», стремится ли он прояснить определенность выраженного или устремлен, вслед за автором, повторить попытку выражения невыразимого.

Стихотворение Тютчева, как и стихи Блока, как и вообще всякое произведение, доказавшее свою подлинность, представляет художественный инвариант действительных, глубинных, онтологических читательских – человеческих – интенций, благодаря чему и не перестает быть значимым для все новых и новых прочтений. Поэтому на вопрос, о чем поет ветер в разных художественных мирах, читатель слышит, на разных художественных языках, один и тот же ответ: он поет о тебе.

Примечания

1. См.: Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000. – С.113-118.

2. См.: Гиршман М.М., Кораблева Н.В. Цикл А.Блока «О чем поет ветер» как художественное целое // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. - Донецк, 1985. Рук. деп. в ИНИОН АН СССР №23745 от 16.01.1986.

ЗВЕЗДА И КРЕСТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

С древнейших времен мировосприятие, каким бы оно ни было, предполагает сущностное разделение мира на «Небо» и «Землю», «верх» и «низ», мир «ноуменов» и мир «феноменов». Эту устремленную ввысь вертикаль, соединяющую земные и надземные ценности, пересекает координата времени – «стрела истории», разделение проживаемой жизни на «прежде», «сейчас» и «потом».

Восприятие мира сквозь эту координатную сетку – наш человеческий удел. Но всегда, по крайней мере в обозримой человеческой истории, доминирующей оказывалась одна из ее сторон. В Античности – «низ»: природность, представимость, пластичность (даже в восприятии идей), логика. В Средние века – «верх»: устремленность к над-природному, невидимому, предпочтение веры знанию. В эпоху Возрождения – «назад»: оглядка на образцы прошлого, возникновение исторического мышления. В Новое время – «вперед»: преобладает устремленность в будущее (в «новое»), к обновлению форм жизни и искусства.

Русский золотой век – время классики, момент кратковременного равновесия разнонаправленных тенденций. Если не опасаться быть понятым слишком буквально, то можно бы сказать: это время соотнесения античного и средневекового, ренессансного и новоевропейского мировидения. Это классический опыт сосуществования взаимоисключающих мировоззренческих доминант, опыт приведения в гармонию уже освоенных ранее гармоний.

Даже при обзорном, обобщающем рассмотрении культуры XIX в. как сложного единства бросается в глаза ее вертикально-горизонтальная расчлененность: разделение по вертикали – на «высокое» («чистое») искусство и «низовое» («полезное») и по горизонтали – на «правую» и «левую», на тех, кто расцвет России связывал с ее национальным прошлым, и на тех, кто видел его в наднациональном будущем, – на славянофилов и западников.

Так, в результате двойного мировоззренческого раскола на теле русской культуры Золотого века проступил знак ее сокровенного призвания – крест. Не хочется думать, что это случайное совпадение: слишком уж оно красиво и таинственно. Хочется думать, что в христианской стране, а кроме того в крестьянской стране, структура ее менталитета должна быть именно крестообразной и никакой иной.

Крест – символ гармонии, согласованности противоречий, через которые, как известно, является нам истина. Возможно, как раз поэтому; не вопреки, а благодаря своим глубинным и принципиальным, сущностным коллизиям, русская литература XIX в. кажется в целом гармоничной, «золотой». А еще, возможно, и потому, что такова же и структура нашего сознания, воспринимающего мир и упорядочивающего свои впечатления в координатах пространственности (вертикали) и времени (горизонтали).

Но крест, не будем забывать, символ не только гармонии. Крест – орудие казни и в прямом, и особенно в символическом смыслах. Это форма для

распятия человека на планах его бытия, расщепление его сознания на перекрестье четырех аристотелевских первопричин, это сам человек в форме своего тела и сознания, которая предназначена ему для существования в материальном мире.

«Крест, – писал о. Павел Флоренский, – есть человеческая природа, взятая на Себя Господом, в ее единстве и Божественном отображении... Человек сотворен как ноуменальный Крест. Отсюда всякое высшее проявление человеческой природы – в крестообразном распростертии... Богоуподобление есть Крестопроявление, осуществление в себе Креста. Свято-энтелехия человечества есть Крест, Кресто-энтелехия» [1, с.91-92].

«Крестопроявление «русской классической литературы было вызвано принятием ею на себя не свойственных искусству функций, в частности функций религии («всечеловечество» Пушкина и Достоевского, «учительство» Гоголя и Толстого и т.п.). Эта изумительная попытка «объять необъятное» – весь мир в разнонаправленности его духовных устремлений, при явной неготовности светского сознания к подобной всеохватности, не могла не закончиться расколом, «распятием» на противоречиях умопостигаемой реальности. Но тем острее встала проблема «воскресения» (тема последних романов Достоевского и Толстого, сочинений Н.Ф.Федорова и др.) и связанная с ней проблема целостного мировоззрения, проблема «всеединства», в котором В.Соловьев и его последователи увидели симптом приближения новой эпохи – эпохи обновленного христианства. Крест, напоминали они, христианский символ; стало быть, христианскому миру и нести его, и пострадать на нем, и воскреснуть в свое время.

С обезоруживающей простотой Соловьев разрешил противостояние «эстетов» и «демократов», воздав должное и Пушкину («Значение поэзии в стихотворениях Пушкина»), и Чернышевскому («Первый шаг к положительной эстетике») и объявив смыслом искусства – в духе христианского учения – «пресуществление» жизни («Общий смысл искусства»). В этом же духе он разрешает и конфликт «славянофилов» и «западников», соединив православное прошлое России, «Святой Руси», и ее экуменическое будущее («Русская идея»).

Так же и Н.Бердяев, говоря о двух началах в искусстве, «аристократическом» и «демократическом», утверждал, что примирить их может и должно христианство, которое одновременно и аристократично и демократично, лично и социально («Социальный кризис культуры»). Противостояние же «славянофилов» и «западников» он считал частным случаем глубинного общечеловеческого противостояния «культуры» и «цивилизации», между которыми раздваивается «фаустовская» душа современного мира в преддверии «грядущего христианского Рождения» («Предсмертные мысли Фауста»).

Определяя пробу кумиров минувшего века, Пушкин писал: «Кумир Державина 1/4 золотой, 3/4 свинцовый...» (письмо Бестужеву, V-VI, 1825). Подразумевалось, что задача века нового – изготовить во славу отчества и на радость соплеменникам кумир из чистого золота. По-видимому, эта задача

была-таки выполнена, если век был назван Золотым. Но тогда следующий за ним век по заведенному порядку должен быть Серебряным.

Так и случилось: «Ударил серебряный колокол». Этой фразой накануне нового столетия (в декабре 1900 года) А.Белый заканчивает свою первую «симфонию», произведение нового типа и склада, по сути же первое произведение «орнаментального», нового, «серебряного» стиля русской прозы. Замечательно также, что первому своему роману Белый дает название «Серебряный голубь» (1910): «голубь» – символическое обозначение сущностного содержания новой эпохи, эпохи, как ожидалось, Третьего Завета, эпохи Святого Духа; определение «серебряный» – обозначение атрибутивного содержания наступающей эпохи, соотносимого с предшествовавшим, «золотым» содержанием.

Но действительно ли смена веков произошла в 1901 году? Ахматова, например, чувствовала, и не она одна, что подлинный, «не календарный – настоящий Двадцатый Век» наступил в 1914 году. Доверимся этому свидетельству. В 14-м году, действительно, произошла какая-то смена исторических состояний, мироощущений, действительно, «что-то случилось». Потому-то этот рубеж и возвращает к себе память переживших его, становится содержанием эпических размышлений – например, в «Поэме без героя», где, как считается, впервые было дано имя эпохе:

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Но едва ли будет справедливо думать, что Серебряный век закончился с окончанием мирной жизни. Что-то кончилось в 14-м году, но что-то и продолжалось. Продолжалась прежде всего жизнь самих поэтов, составивших славу своего века. Наверное, правильнее было бы считать, что в 14-м закончилась или начала закатываться эпоха Чистого Серебра и стал зарождаться особый, «советский» период русской литературы, кумир которого составляет 1/4 серебра и 3/4 стали, – изрядно, впрочем, проржавевший к концу столетия...

Теперь попробуем установить, что считать началом Серебряного века. Ясно, что резкой границы между эпохами быть не может, поэтому будем искать не границу, а момент, когда одна эпоха зарождается в недрах другой.

Так уж вышло, что общественно-культурной кульминацией Золотого века явилось открытие в 1880 г. памятника Пушкину в Москве. Пушкинский праздник стал подведением первых итогов отечественной литературы и определением ближних и дальних перспектив. Участие в нем лучших художественных умов России придавало празднеству особое, смыслообразующее значение. На какое-то историческое мгновение противоборствующие общественные и литературные силы сблизились и, пожалуй, объединились, вызвав, почти по законам физики, небывалый духовно-

энергетический разряд. Немало способствовала этому речь Достоевского, в которой он говорит именно о необходимости духовного единения – и не только русских, но всего человечества.

В 1880 г. произошло также событие, хоть и не столь громкое, но, пожалуй, не менее значительное, – защита докторской диссертации с характерным названием: «Критика отвлеченных начал». Отмечая кризисность современного сознания и признавая за конфликтующими направлениями мысли («отвлеченными началами») лишь относительную правоту, автор ее, В.Соловьев, объявляет выходом из кризиса и содержанием дальнейшего развития человечества опять же, стремление к «всеединству».

К сказанному остается добавить, что в 1880 г., в год чествования Пушкина, родился «Пушкин» Серебряного века, его признанный символ и смысловой центр – А.Блок, а также и поэтический двойник этого символа – А.Белый.

Потребовалось десятилетие, чтобы посеянное пустило корни и дало всходы. В «Очерках по истории русской литературы» (СПб., 1907) С.А.Венгерова это десятилетие (80-е гг.) названо «эпохой разброда и уныния», зато следующее (90-е гг.) – «началом Возрождения». Интересно, что общественно-психологический перелом в русской жизни Венгеров, отнюдь не политик и не идеолог, связывает с проявлением в ней принципиально нового направления – марксизма. Хотя, отмечает он, книга Маркса была известна и ранее, а для поколения 70-х была своего рода «евангелием», но только в 90-х гг. марксизм оказался в силе вести полноправный спор с другими направлениями, благодаря Г.Плеханову, П.Струве, М.Туган-Барановскому, С.Булгакову, Н.Бердяеву, а также «пророку марксизма» М.Горькому.

В 70-е гг. марксизм воспринимался как составная часть общедемократического движения, как одно из продолжений линии Чернышевского и его сподвижников. Но в 90-е гг. в демократическом лагере, происходит раскол – на «народников» и «марксистов», т.е. на приверженцев движения «к народу», к народным воззрениям и укладу, к раскрепощению народных сил и на глашатаев движения «вперед», к принципиально новым основам построения общества.

Таким образом, нижний конец русского Креста расщепился. Прежняя, «золотая» гармония, образованная противостоянием четырех «отвлеченных начал», начинает сменяться новой гармонией, составленной теперь уже из пяти основных тенденций. Отныне и до конца XX в. символом и структурным выражением русской культуры становится пятиконечная звезда.

Произошло событие слишком серьезное и основательное, чтобы его причиной считать только борьбу двух фракций. Скорее наоборот, внутридемократическая борьба явилась следствием куда более значительных исторических процессов, далеко выходящих за национальные и государственные границы. Чтобы одна культурная парадигма сменила другую, должно было произойти событие никак не меньше, чем всемирно-исторического значения. Ортега-и-Гассет назвал это событие «восстанием масс».

Восставшие массы – это массы, пришедшие в движение, отсюда почти неизбежное, в случае их изначальной неоднородности, опережение одних и отставание других, разделение на «авангард» и «арьергард». В России оно выразилось в классовой форме: в разделении, как говорили, на «патриархальное» крестьянство и «передовой» рабочий класс.

Восстание русских масс, иначе – русские революции, и первая, и вторая, и третья, а лучше сказать, одна русская Революция, имевшая три стадии своего прохождения, это лишь особый случай всеобщего, всемирного Восстания, русский его вариант: со вселенским размахом, с резким, до братоубийства, разделением крайностей, с непостижимым соединением святости и преступности.

Понимаемое широко, восстание масс – это, по мысли Ортеги, торжество массового сознания, переосмысление ценностей элитарной культуры (культуры меньшинства) в понятиях и представлениях культуры массовой (культуры большинства). Уместно вспомнить, что именно такую культуру, понятную не только «верхним десяти тысячам», а и «верхним десяткам миллионов трудящихся», провозглашал и благословлял большевик Ленин в своем знаменитом манифесте «Партийная организация и партийная литература» (1905).

Конечно, количественный прогресс культуры не мог не сказаться на ее качестве. Но если пытаться рассматривать эти процессы с точки зрения общеисторической целесообразности, то нельзя будет не признать их необходимости. «Миллионы и десятки миллионов» отлученных от культуры должны были так или иначе войти в эту Светскую Церковь и причаститься ее Даров. Чтобы идти дальше, человечество должно быть просветленным и целостным – в этом сходились на рубеже XIX-XX вв., пожалуй, все: и «верхние», и «нижние», и «правые», и «левые».

Прежнее, сбалансированное состояние культуры с приходом варваров («скифов») нарушилось, но эта временная дисгармония была началом становления новой гармонии, основанной на новой системе противостояний. Отчасти она совпадала с прежней, но не более, чем звезда совпадает с крестом.

Попробуем рассмотреть, не отвлекаясь на детали, зарождающуюся мировоззренческую парадигму нового века, попытаемся разглядеть в ней ту же фигуру, которая потом победно засверкает на кремлевских башнях, на флагах и знаменах, на солдатских шапках, на груди героев, отметив собой целое столетие русской истории.

Серебряный век начался мощным противодействием «низовой» тенденции «ползучему реализму» и особенно «натурализму», выделившемуся из «натуральной школы». Возможно, это был, как говорили потом, отрыв от «почвы», «природы» («натуры»), но это был взлет и прорыв к иной реальности, которая оказывалась более реальной, чем реальность земная. Это был символизм – искусство движения «вверх», a realibus ad realiora.

Это была тоже революция – ощутимый сначала немногими, но ощущаемый явственно и несомненно мировоззренческий слом, тектоническое сдвижение в основах человеческого бытия. «Так или иначе – мы переживаем

страшный кризис, – писал Блок в 1908 году в статье «Стихия и культура».– Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею; а под нами – громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы».

Все, что случится потом, после серебряного выброса русской поэзии, будет не противоположностью ее, но продолжением, начатое в духе продолжится в физическом мире, совершенное в сознании завершится в истории, потрясение в душе обернется социальным землетрясением.

Взлет символизма, как известно, начался в начале 90-х гг. статьями В.Соловьева («Общий смысл искусства», 1890) и Мережковского («О причинах упадка русской литературы», 1892), поэтическими сборниками К.Бальмонта (1890), В.Соловьева (1891), Д.Мережковского (1892), В.Брюсова (1895), А.Добролюбова (1895), Ф.Сологуба (1896). Наивно было бы думать, что полет будет продолжаться бесконечно; никто так и не думал, и кризис символизма, обнаружившийся к началу 1910-х, осознавался как естественное завершение его миссии. Но вместе с тем у многих было предчувствие, что завершение не будет «естественным». Это было предчувствие **катастрофы.**

Постсимволизм – это свободное падение символизма, вхождение его в поток времени и попытки спланировать, повернув или в классически ясное и уже безопасное прошлое, или в «простое, как мычание» и еще не опасное будущее. Постсимволистское движение «назад» – акмеизм, «тоска по мировой культуре», как выразился Мандельштам, и даже далее, к докультурному, первобытному мироощущению, отсюда другое название этого направления – «адамизм». Название противоположного акмеизму направления тоже показательно: футуризм – движение навстречу будущему, «вперед», через преодоление всего, что мешает этому продвижению.

После кризиса этих направлений, который не замедлил последовать, появилось новое движение – к земле, «вниз», а точнее, два национально и социально направленных движения: одно – «вниз и назад», другое – «вниз и вперед», получивших наименования крестьянской и пролетарской литературы.

Конечно, аналогия со взлетающим и приземляющимся аэропланом весьма и весьма условна, литературные направления не только сменяют одно другое во времени, но и как бы изначально, вневременно сосуществуют, не возникая, но проявляясь в той или иной степени. Они обычно сначала осваиваются поэтами, полубессознательно фиксирующими новые тенденции, «отклонения стрелки сейсмографа», затем наступает черед прозы, создающей более осмысленные, концептуальные модели, наконец, чтобы обобщить и осмыслить этот художественно зафиксированный опыт, приходит философ. Такова обычная последовательность, разумеется, вовсе не обязательная для соблюдения, тем более, что нередки случаи, особенно в XX столетии, совмещения в одном лице художника, критика и теоретика.

Вспыхнувшая ярко в начале Серебряного века пятиконечная Звезда продолжала светить и сквозь тучи войн и революций, играя своими лучами.

Какое-то из направлений набирало силу, иное на время угасало, третье, не меняя своей направленности, изменяло содержание, но Звезда продолжала оставаться звездой, структура эпохи не изменялась от того, что изменялся государственный строй. Так, пролетарская поэзия продолжилась в соцреализме, крестьянская – спустя годы – в «деревенской прозе», футуризм возрождался в обэриутстве, затем в экспериментах концептуалистов и метафористов и т.д.

Варианты соотношения Креста и Звезды могли быть различны, но так или иначе это соотношение ощущалось и становилось дополнительным парадигматическим смыслом произведения. Так, парадигматически было встречено появление писателя М.Горького: в нем узнали «русского Ницше». Сам Горький, любя русскую классическую литературу, открещивался от главного в ней – от ее христианства, от Креста, символа страдания и сострадания. «Русская литература – самая пессимистическая литература Европы, – писал он, например, в очерке «В.И.Ленин», – у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем: в юности и зрелом возрасте – от недостатка разума, от гнета самодержавия, от женщин, от любви к ближнему, от неудачного устройства вселенной; в старости – от сознания ошибок жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть».

В начале рубежного 1913 года А.Блок заканчивает драму «Роза и Крест» о возможности примирить, как он говорил, «Розу красоты и бессмертия с Крестом страдания» (Интервью от декабря 1915 г.). Впоследствии он вернется к этим символам в поэме «Двенадцать» (1918), в которой не будет Креста («Эх, эх, без креста!»– повторено в ней трижды), но будет Христос, увенчанный розами.

Поэма Блока допускает, как известно, различные толкования, в том числе и взаимоисключающие. Прибавим к ним еще одно, парадигматическое: венец блоковского Христа, знак его «красоты и бессмертия», может быть сближен с символами новой ментальности, которую Двенадцати предстоит освоить и распространить по свету. Розы вокруг головы Христа и звезды на фуражках тех, кто идет за Ним, – знаки одного ряда, а в контексте поэмы, пожалуй, и одного значения: знаки «нового мира». Распятый Христос – «Крест», идущий – «Звезда». Поэма «Двенадцать» – о воскресении христианства, но сокровенном, странном, страшном его воскресении.

В том же 1918 г. А.Белый создает свой вариант «Двенадцати» – поэму «Христос воскрес», где используется та же символика:

Исходит огромными розами
Прорастающий Крест!

А параллельно, как бы в дополнение и разъяснение к этому «Кресту», он выстраивает стихотворный цикл «Звезда» (1914-1918).

Тогда же, в 1918-м, Б.Зайцев пишет «Голубую звезду», разглядев ее в созвездии Лиры, высоко над крестами российских колоколен.

О том же времени – «Голый год» (1920) Б.Пильняка, и там тоже, только резко и непримиримо, противопоставлены знаки двух типов духовности – Крест («Крест есть предмет небрежения...») и Звезда («Пентаграмма, ей-черту!»).

Еще одно художественное свидетельство о 18-м годе – «Белая гвардия» Булгакова. Начинается и заканчивается роман знаками Креста, но над ними высоко в небе стоят две звезды: «вечерняя Венера» и «красный, дрожащий Марс», символы любви и войны, которые таинственно связаны с пятиконечной звездой на груди часового. Крест здесь не отменяется Звездой, но и не отменяет Звезду; Крест и Звезда даны в единстве и сокровенности совершающихся событий.

Для героев платоновского «Чевенгура» (1927) Звезда – символ их революционной идеи. Прокофий Дванов считает, что «красная звезда обозначает пять материков земли, соединенных в одно руководство и окрашенных кровью жизни». Чепурный уточняет: «это человек, который раскинул свои руки и ноги, чтобы обнять другого человека, а вовсе не сухие материки». Третий недоумевает: «Крест – тоже человек... но отчего он на одной ноге, у человека же две». Находится и ответ: «Раньше люди одними руками хотели друг друга удержать, а потом не удержали – и ноги расцепили и приготовили».

Примеры можно продолжать. Если относиться к ним всерьез, т.е. видеть в них вполне достоверную трансцендентную информацию, пусть даже отчасти искаженную, то придется констатировать, что поэты и политики, несмотря на разность подходов и исходных посылок, на удивление близки в своих конечных выводах. Придется признать: во-первых, на рубеже XIX-XX вв. в России произошло какое-то действительно исключительное событие, сопоставимое по своей важности разве что с возникновением христианства; во-вторых, символом этого зародившегося нового явилась пятиконечная Звезда; в-третьих, взаимоотношения христианского и «новохристианского» мировосприятий, Креста и Звезды, драматичны и едва ли могут быть определены однозначно.

Можно дальше предположить, что для того чтобы адекватно воспринять эту «звездную» информацию, чтобы гармонизировать ее и решительно внести в мир, т.е. чтобы осуществить, по словам Блока, «три дела», предназначенных поэту, очевидно, и потребовались три неординарных поэтических действия – символизм, акмеизм и футуризм, а кроме того, и еще два традиционных, чтобы внесенная в мир новая гармония была внедрена также в массовое сознание и социальное бытие. Уже в самом разделении этих функций обозначился контур новой формации – Звезда.

Примечания

1. Флоренский П.А. Из богословского наследия // Богословские труды. - Вып. XVII. - М., 1977.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА БРОНЗОВОГО ВЕКА

В этот час, пока мы будем размышлять о сущности творческого процесса, он не прекратится и даже не приостановится, он будет продолжаться, как и в прежние времена, и будет в нем происходить, очевидно, то же, что и во всякий иной час – то, что описано в стихотворении Давида Самойлова:

В этот час гений садится писать стихи.
В этот час сто талантов садятся писать стихи.
В этот час тыща профессионалов садятся писать стихи.
В этот час сто тыщ графоманов садятся писать стихи.
В этот час миллион одиноких девиц садятся писать стихи.
В этот час десять миллионов влюбленных юнцов садятся писать стихи.

В результате этого грандиозного мероприятия
Рождается одно стихотворение.
Или гений, зачеркнув написанное,
Отправляется в гости.

Парадоксально, а вернее сказать, глубоко закономерно, что в этой армии пишущих генерал и солдат, т.е. гений и влюбленный юноша, находятся как бы вне искусства, поскольку оба зависимы от иных, нехудожественных побуждений: влюбленный – от своей любви, от биения сердца, от играющих гормонов и т.д., гений – от веления своей музы и, опять же, от биения сердца, отвечающего на приближение божества. Оба свободны от искусства, возвышаясь над ним или не достигая его, но оба входят в его пределы, в систему его предопределенностей, именуемую парадигмой.

Парадигма для поэта – то же, что клетка для певчих птиц: она может быть золотой, серебряной, бронзовой, еще какой-нибудь, но, нетрудно понять, не от нее зависит красота и звучность их песен.

Поэтическая парадигма – это плен, куда попадает поэт, как только задумывается о природе своего дарования.

Еще Сократ с удивлением констатировал, что поэты не ведают, как и что они творят, и не могут вразумительно объяснить, что происходит, когда они слагают свои песни. Можно было бы поискать знатоков поэзии среди тех, кто обладает способностью знания и ведения (в том числе и литературо-ведения), но они фатально оказываются вне той сферы, где совершается поэзия.

Попытки идти по следам поэзии, заниматься ис-след-ованием, притом исследованием ее направлений – напоминают занятие, о котором писал в свое время Пастернак: «это – наука, которая классифицирует шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать» («Несколько положений»). Но другого способа изучать поэзию наука не знает. Область науки – поэтика, а не поэзия: это область художественной необходимости, творческих закономерностей, креативных стратегий. Научному

изучению подлежит то, что повторимо, тогда как поэзия – это воплощение неповторимого, во всяком случае – иллюзия неповторимости.

Наука выясняет, чтó в поэтических произведениях повторимо, и различает абсолютную и относительную повторяемость, т.е. поэтические константы и доминанты. Единство констант и доминант и есть парадигма, которая наличествует для поэзии, как тело для души: воплощаясь, поэзия входит в поле действия законов и закономерностей, определяющих ее существование в мире поэтических отношений. Константы – проявления поэтических законов, доминанты – проявления поэтических закономерностей.

Константами в художественных феноменах являются ось вечности, соединяющая природное и сверхприродное, и ось времени, соединяющая прошлое и будущее. Доминирование одного из константных свойств определяет своеобразие художественных феноменов и может служить основанием для их типологии.

Смена парадигм – это изменение доминант. Три века русской поэзии – Золотой, Серебряный и Бронзовый, если рассматривать их парадигматически, позволяют сделать вывод о наличии закономерностей, управляющих сменой доминант. А это значит – предположить возможность прогнозирования грядущих поэтических эпох.

Золотой век не зря называют веком гармонии: его доминанты совпали с осями констант, обнажив структурность литературной эпохи. Особенно отчетливо она обозначилась в литературных спорах: в разделении спорящих, во-первых, на «эстетов» и «демократов», и, во-вторых, на «славянофилов» и «западников», т.е. в расчленении литературного целого накрест – по вертикали и по горизонтали. Крест – как символ абсолютной гармонии – можно считать эмблемой Золотого века русской поэзии.

Серебряный век – век дисгармонии, или, точнее, новой гармонии, осложненной «восстанием масс» и вызвавший смещение границ между искусством и жизнью. Неоромантическая направленность «вверх» - «от реального к реальнейшему», наименовавшая себя символизмом, нарушила «золотую гармонию» «небесного» и «земного», «духа» и «природы», «тайного» и «явного», осмыслив явления мира как символы. Затем эту вертикаль закономерно дополнили две горизонтальные тенденции - «назад» и «вперед»: акмеизм (или адамизм) – возвращение к первозданности, к истокам культуры и футуризм – обращенность к будущему. Наконец, четвертое, обращенное «вниз», к жизненной реальности, реалистическое направление, противопоставилось одновременно всем трем «модернистским» направлениям, и, возможно, под воздействием этого противостояния, раздвоилось – между идеалами патриархального прошлого и социально преобразованного будущего. «Новый реализм» выразился в двуединстве «крестьянской» и «пролетарской» поэзии. Четыре золотых луча сменились пятью серебряными – Крест преобразился в пятиконечную Звезду.

Бронзовый век – это век, который неизбежно должен был наступить после Золотого и Серебряного, если эти метафоры не лишены определяющего смысла. И он наступил, несмотря на драматические, а временами и трагические

внешние обстоятельства. Время нового века пришлось на советский период литературы, и его именование оказалось поразительно, пророчески содержательным: Бронзовый век – это сплав двух литератур, «оловянной» и «медной», разрешенной и запрещенной.

Во внешнем мире в это время происходило то, что уже свершилось в поэтическом мире, - смена эмблем. Крест ниспровергался с башен и надгробий, искоренялся из памяти, из сознания и подсознания – и на его место водружалась пятиконечная Звезда.

Но в тектонических глубинах эпохи уже зарождалась новая парадигма, и поэты, как всегда, были первыми, кто реагировал на эти процессы. В течение нескольких месяцев, с 1921 по 1922 года, оказались обезглавленными три главные поэтические направления: умер Блок, расстрелян Гумилев, скончался Хлебников. И почти сразу же начинается физическое уничтожение крестьянских поэтов, так что смерть Есенина в 1925 году воспринимается как онтологическая неизбежность. Футурист Маяковский, возглавив «атакующий класс», продлил свое земное бытие, но ненадолго – в 1930 году погибнет и он.

А в 1932 году, вскоре после того, как все концы пятиконечной Серебряной Звезды были отбиты, образуется Союз советских писателей – союз без каких-либо направлений, даже в сторону социального преобразования действительности, как это записано в его уставе.

Поколение поэтов, родившееся и сформировавшееся в условиях творческих ограничений, намеревалось и, наверное, могло бы, как полагают, изменить поэтическую ситуацию, если бы не война. Коган, Кульчицкий и некоторые другие, кто был в силе и романтически честен, погибли, оставив нам вопрос – случайность их гибель или парадигматическая закономерность?

Первые признаки проступающей парадигмы приходятся на 60-е годы, когда противопоставились «эстрадная» и «тихая» поэзия – аналоги «пролетарской» и «крестьянской», но, естественно, в духе нового времени. «Братская ГЭС» Евтушенко, братающегося с пролетариями и поэтами всего мира, и «Лонжюмо» Вознесенского, калькирующего Маяковского, - характерные примеры парадигматической реставрации. С другой стороны – Рубцов и Кузнецов явно оказывались поэтическими эквивалентами Есенина и Клюева.

Менее шумно, по причине полулегального существования, но столь же закономерно обозначилась – на уровне немассового восприятия - противопоставленность «авангарда» и «арьергарда». Авангард, достойно представленный Геннадием Айги, помимо всего прочего, выполнял и парадигматическую функцию – дополнял структурный абрис литературной эпохи. Арьергард – это и уцелевшие классики Серебряного века (Пастернак, Ахматова), и те, кто сознательно ориентировался на высокую традицию прежних веков – Тарковский, Самойлов и др.

Тогда же, в 60-е, вакантное место поэтического символа эпохи, которое в Золотом и Серебряном веках занимали соответственно Пушкин и Блок, без каких-либо усилий, хотя и под свист противников, занял Бродский.

«Метафизическая» поэзия, соответственно, явилась аналогом метафизики символизма.

Если предполагать, что изменение поэтических парадигм подчинено определенным закономерностям, тогда следовало ожидать, что воспроизведение парадигматических контуров предыдущего века должно было дополниться какой-то существенной новацией, увеличивающей число поэтических направлений. Такой новацией, повлиявшей не только на поэтическое сознание, но и на художественную культуру в целом, стало явление, воспринятое первоначально как контр-культура, - рок. Так же, как некогда символизм, русский рок был осмыслен как миропонимание, но противоположное символизму по направленности творческих интенций – вместо горных хребтов культуры – море эмоций и глубины подсознания.

Таким образом, пятиконечная Звезда прежней парадигмы преобразилась в шестиконечную Звезду новой парадигмы. На поверхности опять наблюдается агрессивное идеологическое противоборство этих символов, но в глубинах – эзотерические толкования и предсказания. Мы же ограничимся структурно-поэтическим смыслом этих изменений, а для полноты представлений рассмотрим возникшую конфигурацию подробнее.

Литература Бронзового века, как уже было сказано, двойственна, что выражается и в соединении двух треугольников – представляющих, условно говоря, «ангажемент» и «андеграунд»: один – вершиной вверх («метафизика»), другой – вершиной вниз («рок»).

В точках пересечения основных направлений закономерно возникают промежуточные образования:

метафизика + авангард = метареализм;

авангард + эстрада = концептуализм;

рок + «тихая лирика» = «авторская песня» и т.д.

Можно детально рассмотреть соотношения: «метафизика – метареализм», «метареализм – концептуализм» и т.д., но мы воспользуемся оставшимся временем, чтобы вернуться к началу наших размышлений.

Поэтическая парадигма – это поле творческих возможностей, по которому поэт может перемещаться, как лозоходец, ищущий подземную воду. Его талант действует как резонатор – реагирует на адекватность творческого местонахождения. Количество и качество произведенной поэтической продукции должно означать, что искомое место найдено.

Иное дело – гений. Он пришелец. Он входит в земную реальность, как входит корабль в плотные слои атмосферы. Он «сын гармонии», как сказал о нем тот, кто, по-видимому, и сам был гением.

Он – как знали еще древние – существо крылатое. Он не перемещается по лабиринту парадигмы – он летает. Вызывая у бескрылых естественное чувство зависти.

В стихотворении Самойлова, с которого мы начали наши размышления, высказана неутешительная мысль, что только написанное гением является стихотворением, а все прочее – парадигма. Если это так – то что мы здесь делаем?

Чтобы хоть как-то оправдать наши занятия, придется высказать предположение, что в «грандиозном мероприятии», называемом литературой, зачем-то нужны и гений, и 100 талантов, и 1000 профессионалов, и 100000 графоманов, и 1000000 одиноких девиц, и 10000000 влюбленных юношей.

Остается только понять и осмыслить, кому и зачем нужна эта пирамида пишущих, у подножия которой загадочно молчит и улыбается Сфинкс – существо крылатое.

III

КОД МИХАИЛА БУЛГАКОВА

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

Мысль о единстве человеческой жизни и жизни Вселенной – давняя и любимая мысль Булгакова, альфа и омега его первого романа, который начинается описанием звезд: «...и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» [1, с.13]; обращением к звездам он и заканчивается: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся...» [1, с.270].

В последнем же романе небесные светила не только напоминают о времени и вечности, они управляют человеческой судьбой. «Мастер и Маргарита» – роман скорее о судьбе, чем о жизни, это тоже путь к звездам, но путь не столько пролагаемый, сколько угадываемый.

Вся во власти земного времени Маргарита: считает дни, ожидая Мастера, кладет рядом с волшебной коробочкой золотой браслет с часиками и не сводит глаз с циферблата. Но вот коробочка с кремом надает и разбивает часы, знаменуя начало качественно новой жизни, жизни под звездами. И не только Маргарита, едва ли не все герои попадают в ситуации, которые заставляют их поднимать глаза и видеть звезды, луну или солнце над собой.

Чтобы определить судьбу, скажем, Берлиоза, достаточно произвести кое-какие астрологические расчеты: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» [1, с.432]. И почти как еще одно пророчество воспринимается «изломанное» и «навсегда уходящее от Берлиоза солнце» [1, с.427], а также луна, разваливающаяся на куски [1, с.463], – последнее, что он видел в своей земной жизни.

С небесными светилами связаны и качественные характеристики времени: крик петуха, например, резко разделяет его па ночное и дневное. Многое из того, что возможно ночью, днем случиться не может.

События же в «Мастере и Маргарите» происходят преимущественно, при лунном, «всегда обманчивом» [1, с.465] свете. Упоминаний лупы в романе в два раза больше, чем упоминаний солнца, причем половина всего солнечного света приходится на «древние» главы, которые составляют лишь восьмую часть полного текста. Солнце неистовствует, пока жив Иешуа, и между этими образами, как не раз уже замечалось, «легко выстраивается ассоциативный ряд – свет, тепло, жизнь» [2, с.231]. Но этот ряд так же легко и разрушается. Обратим внимание, Иешуа *сторонится* солнца, когда солнечный луч подползает к его сандалиям [1, с.441], он *заслоняется* от него рукой [1, с.443]. Придет время, и за свой отказ поклониться солнцу тысячи его последователей будут преданы мучительной казни, сотворенное во времени будет резко противопоставлено вечному, но здесь, во дворце Ирода Великого, где ведет допрос Понтий Пилат, это пока лишь символические жесты, разделяющие двух богов, – языческого и христианского.

Язычник Пилат время от времени обращает свой взгляд к солнцу, словно его действия как-то связаны с движением этого светила. В самом начале допроса, когда прокурор приказывает ударить Иешуа, оно «еще не высокое» [1,

с.437], затем Пилат видит его поднимающимся «вверх над конными статуями гипподрома» [1, с.440]; в момент исцеления Пилата оно «уже довольно высоко стоит над гипподромом» [1, с.441]. Разговор Пилата с Каифой происходит, когда солнце «не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке» [1, с.456]. Наконец когда Пилат выносит смертный приговор, солнечные лучи падают на землю отвесно [1, с.450].

Солнце в этой главе упоминается еще один раз: «мимо Пилата последним проскакал солдат с пылающей на солнце трубою за спиной» [1, с.458]. Солнечный луч высветил здесь главное: трубу, напомнившую Пилату о неизбежном возмездии. Об этом же скажет ему и Афраний, начальник тайной стражи, и хотя он будет говорить об Иуде, его слова относятся и к Пилату, соучастнику преступления: «Нет, прокуратор, он встанет... когда труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним» [1, с.741].

Об этом же говорит ему и ласточка, влетающая в колоннаду, и тьма, пришедшая с моря, и две белые розы в луже о том «времени», когда «времени уже не будет» [Апокалипсис, 10, 6].

Для читающего роман тоже неизбежно наступает момент, когда романное время кончается и начинается «жизнь». Но роман – не только модель, позволяющая как бы извне взглянуть на бытие и время; это и действительное, запечатленное в слове время, переживаемое всякий раз при каждом новом прочтении.

Если судить по внешним приметам, то время в «Мастере и Маргарите», несомненно, куда- то движется: «появились... трамваи, автомобили... автобусы» [1, с.537]. Но несомненно и то, что оно возвращается: профессор Стравинский похож на Понтия Пилата [1, с.504]; Маргарита «вернулась, как несчастный Лсвий Матвей, слишком поздно» [1, с.633]; в Торгсине ножом, «очень похожим па нож, украденный Левием Матвеем», чистят лососину [1, с.764].

Читателя же, как и Воланда, вероятно, должны больше интересовать внутренние, сущностные процессы, действительно ли идея прогресса и идея вечного возвращения, столь явные па поверхности, выражают суть происходящего в «Мастере и Маргарите».

Идею прогресса Булгаков понимал, видимо, так же, как и его отец, А.И. Булгаков, разумея под этим «не простой переход от прошедшего к будущему, а такой переход, при котором каждое предшествующее мгновение в жизни человечества дает следующему за ним нечто большее», а именно: «увеличение, развитие, распространение добра» [3, с.5].

В «Мастере и Маргарите» эту идею провозглашает Иешуа, который убежден, что «человек перейдет в царство истины и справедливости» [1, с.447]. Этой же убежденностью проникнут и роман «Белая гвардия»: «Все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему» [1, с.14]. Об этом же говорит Маргарита: все «будет так, как надо» [1, с.790] и даже Воланд: «все будет правильно, на этом построен мир» [1, с.797]. Правда, «все будет правильно» еще не означает «все к лучшему». Воланд ничего определенного о конечных судьбах человечества не сообщает, он ведь не пророк, а ученый, профессор оккультных наук. Он ставит эксперименты, продолжающиеся уже не

одно столетие, и за все это время так и не обнаружил каких-либо существенных перемен к лучшему. Вот и о москвичах он говорит:

«– Ну что же... они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...» [1, с.541].

Это тон Екклезиаста, сказавшего: «Что было, то и будет; и что делать, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [Книга Екклезиаста, 1, 9]. Рядом с суждением о разумности всего действительного это звучит как оправдание зла, как признание его необходимой частью единого благого замысла. «Ты глуп» [1, с.776], – говорит Воланд Левию Матвею, который хотел бы уничтожить эту часть.

Дьявол и человек говорят «на разных языках» [1, с.776]. Но они говорят, как нетрудно заметить, об одном. С Берлиозом Воланд обсуждает идею вечного возвращения (действительно ли Христос лишь одно из проявлений того, что уже было в веках?), с Левием Матвеем – идею прогресса (целесообразно ли уничтожение зла?). Эти проблемы содержат в романе как этический, так и эстетический смысл. Приняв точку зрения Берлиоза, Иван Бездомный пишет поэму, в которой до неузнаваемости искажен облик главного героя. К неменьшему искажению, если верить Берлиозу и Воланду [1, с.459], приводит и позиция Левия Матвея. Запечатлеть образ Иешуа удается лишь Мастеру, который, в отличие от Берлиоза и Левия Матвея, находит общий язык с дьяволом.

В первых произведениях Булгакова время – загадка, еще не разгаданная, но которая по силам художественной или научной мысли. В «Мастере и Маргарите» время – тайна, постижимая лишь через откровение или смерть.

В «Записках на манжетах» (1923) читаем: «Давно уже мне кажется, что кругом мираж. Там, где вчера... Впрочем, черт, почему вчера?!. Сто лет назад... в вечности... может быть, не было вовсе... может быть, сейчас нет? ... Канатчикова дача!... » [4, с.23].

В пьесе «Блаженство» (1934–1935) инженер Рейн, изобретатель машины времени, так объясняется с дилетантами:

«Да, впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений? ...» [5, с.80].

Возможно, инженер Рейн пытается популярно изложить новейшую научную теорию времени и пространства (если не случайна созвучность фамилий Рейн и Эйнштейн) или пересказать известный доклад Г. Минковского в защиту этой теории (прочитанный, кстати, в Кельне, т. е. на берегу Рейна), в котором, в частности, говорилось: «Отныне пространство само по себе и время само по себе полностью должно относиться к фикции...» [6, с.30].

Но еще вероятнее, что его слова восходят к одной из книг оккультной литературы, например, к работе П.Д. Успенского «Tertium organum», где о времени написано так: «Обыкновенно мы считаем, что прошедшего теперь уже

нет. Оно прошло, исчезло, изменилось, превратилось в другое. Будущего тоже нет. Его еще нет. Оно еще не пришло, не образовалось. Настоящим мы называем момент перехода будущего в прошедшего, т. е. момент перехода явления из одного небытия в другое... но этот короткий момент в сущности фикция» [7, с.26].

Пятое измерение П. Успенский определяет как «перпендикуляр к плоскости времени та высота, на которую должно подняться наше сознание, чтобы одновременно увидеть прошедшее, настоящее и будущее». С этой точки зрения время представляется четвертым измерением наряду с тремя измерениями пространства (т. е. тем же, чем и представлял его Г. Минковский). «Мы двигаемся, – пишет П. Успенский в работе «Четвертое измерение», – по неподвижному пространству времени, так же как может двигаться по трехмерному пространству. Это значит, что события не случаются, а существуют. Мы только проходим мимо них и через них. И среди нас они остаются такими же, какими были прежде, чем мы до них дошли» [8, с.6].

Сравним это с тем, что говорят о времени в романах Булгакова его исследователи: «история не развивается, а просто длится» [9, с.6]; «время... константно...», «отсутствие исторического времени в романе», «неподвижность движения» [10, с.121-122]; «время неподвижно» [11, с.133].

Но вместе с тем существует, и небезосновательно, мнение, что время у Булгакова движется и движется к лучшему [12, с.77].

Была также предложена концепция, совмещающая первые две: время в «Мастере и Маргарите» рассматривалось как «циклическое» внутри «бесконечно становящегося текущего времени» [2, с.231].

Так повторилась ситуация, знакомая еще со времен античности, а Булгаковым избранная в качестве композиции своего романа: единство и противоположность воплощенной идеи и мнений о ней. Повторился спор, затеянный в романе как столкновение мнений, но который уже к концу первой главы превращается в диалог вечности и времени, вечности умопостигаемых сущностей и времени несовершенного земного знания. «...Мы уважаем ваши большие знания, – говорит Берлиоз своему оппоненту, – но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения». «А не надо никаких точек зрения», – отвечает ему странный профессор и переводит разговор и действие в иное, непривычное для Берлиоза измерение [1, с.435].

Именно в этом, пятом измерении, если верить «обольстителям-мистикам», находятся образы и мысли, находятся идеи, которые для трехмерного, кантовского разума постижимы лишь в той мере, в какой могут быть выражены, т. е. весьма различно и лишь с одной из сторон, подобно тому, как различно можно отобразить на плоскости объемные предметы. А если это так, то мир «Мастера и Маргариты» – это мир «пятого измерения»; такая догадка уже высказывалась [13, с.128; 14, с.185], но, как видно, не всерьез.

Если же говорить о времени в метафизическом смысле, то оно представлено в творчестве Булгакова двояко: и как противоположность вечности и как движущийся ее образ, т. е. и в христианской и в языческой (платоновской) интерпретациях. «Тайна времен» приоткрывается героям,

которые оказываются на стыке этих традиций – поэту Ивану Русакову из «Белой гвардии» и поэту Ивану Бездомному из «Мастера и Маргариты», которые оба пережили духовное перерождение и оба обратились к одному и тому же источнику.

Как в одном, так и в другом случае мера всего происходящего– бесконечность, но по-разному открывшаяся: в «Белой гвардии» – потенциальная, в «Мастере и Маргарите» – актуальная, или, точнее, тоже потенциальная, но поглощаемая актуальной.

Сознание Ивана Русакова, читающего Апокалипсис, как бы размыкается и становится соразмерным времени во всей его протяженности:

«По мере того, как он читал потрясающую книгу, ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся в тьму.

Болезнь и страдания казались ему неважными, несущественными. Недуг отпадал, как короста с забытой в лесу отсохшей ветви. Он видел синюю, бездонную мглу веков, коридор тысячелетий. И страха не испытывал, а мудрую покорность и благоговение» [1, с.268].

Сознание Ивана Бездомного, сверх того, еще и становится сопричастным иному, вневременному миру.

Появление героев, которые получают прививку вечности вполне закономерно в эпоху, которая и сама была, как открытая книга, разломленная в роковой момент истории. Время и вечность в ней как бы соприкоснулись, и отсветы прошедших и грядущих веков падали на каждое событие, на каждого человека, проясняя его глубины и дали. Не отозваться на это значило бы для писателя не исполнять свой долг.

«Почему я не родился сто лет тому назад? – восклицает гонимый судьбой доктор, герой одного из первых рассказов Булгакова. – Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если б я совсем не родился». Ответ, который ему дают, вызывает у него язвительную усмешку. «Как будто единственная мечта у меня – это под старость рассказывать внукам всякий вздор о том, как я висел на заборе!..» [15, с.40].

Тон этих признаний так язвителен, может быть, оттого, что это действительно признание, заветная мысль автора о своем предназначении, о том, что родился вовремя (за 27– 28 лет до всемирно-исторических событий; заметим, 27 лет – это возраст Иешуа) и в должном месте (в Киеве, на том самом Боричевом увозе, откуда, как гласит летопись, «пошла земля русская»).

Так начала древней и новой истории стали началами писателя Михаила Булгакова.

В самом деле, из современных ему писателей не многих можно назвать, которые бы так же, как он, чтили прошлое и вместе с тем так же смело, заглядывали в будущее, чье творчество так же и в такой же мере восстанавливало бы связь времен. Ему словно на роду было написано, стать летописцем. Последовательно, начиная с первых лет революции, он описывает все, что кажется ему важным, не подлежащим забвению. Даже тон его нередко стилизован под летописный: «В лето от рождества Христова...», «лето 1923-е...»

[16, с.184, 185], «и было в лето, от Р. Х. 1920-е, из Тифлиса видение...» [17, с.11].

Многозначителен летописный зачин в «Белой гвардии»:; «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918; от начала же революции второй» [1, с.13]. Заявленная здесь система отсчета, она же система ценностей, сохраняется и в последующих произведениях. Эта система позволяла ему безошибочно отличать главное от несущественного, видеть знак времени там, где другие видели лишь игру случая.

Первый свой роман Булгаков закончил словами:

«... А вот звезды останутся... Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [1, с.270].

В «Мастере и Маргарите» он взывает к читателю иначе, почти насильственно он вырывает его из сиюминутности и обращает к вечности. И в этом ему, вероятно, можно довериться, ведь он, как говорится, победил время.

Примечания

1. Булгаков М. Романы. - М., 1978.
2. Дмитриева Л. Время и пространство в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977.
3. Булгаков А. Церковь и ее отношение к прогрессу. – Киев, 1903.
4. Булгаков М. Записки на манжетах // Россия. - М.; Пг., 1923. - № 5.
5. Булгаков М. Блаженство // Звезда Востока. – 1966 - № 7.
6. Зелиг К. Альберт Эйнштейн. – М., 1966.
7. Успенский П. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. - СПб., 1911.
8. Успенский П. Четвертое измерение. – СПб., 1910.
9. Альтшулер А. Булгаков-прозаик // Литературная газета. – М., 1968, 7 февраля.
10. Баранов В. Время – мысль – образ. – Горький, 1973.
11. Vamling K. Объяснимое и необъяснимое в квартире № 50 // Slavica Lundensia. – 5. Litteraria. - Lund, 1977.
12. Акимов В. «Сам человек и управляет!» // Акимов В. На ветрах времени. – Л., 1981.
13. Скобелев В. В пятом измерении // Подъем. – Воронеж, 1967.
14. Лакшин В. Уроки Булгакова // Памир. – Душанбе, 1972. - № 3.
15. Булгаков М. Необыкновенные приключения доктора // Литературная Грузия. – Тбилиси, 1972. - № 2.
16. Булгаков М. Москва 20-х // Москва. – М., 1981. - №9.
17. Булгаков М. Записки на манжетах // Возрождение. - М., 1923.

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В ПЬЕСАХ М. БУЛГАКОВА

В пьесах М.Булгакова мы не найдем отвлеченных рассуждений ни о времени, ни о вечности. Философские идеи в них не формулируются, а драматически разыгрываются перед читателем или зрителем, приглашая его включиться в эту игру и лично, собственным жизненным опытом проверить их истинность. Разговорам о временном и вечном Булгаков последовательно противопоставляет жизнь во времени и в вечности – жизнь, в которой напряженность между этими полюсами ощущается как главнейшее испытание человека. То, что позволяет нам называть его философом, а не только художником, заключено, конечно, не в концептуальности его произведений (в частности, пьес, где, как он сам утверждал, все сцены «связаны неразрывной цепью, логикой событий и ощущений»[1]) и не в его таланте «вести публику к определенной заостренной идее»[2],– все это еще не выводит за пределы искусства, – а в том, что эти «заостренные идеи», разыгрываемые перед зрителем, составляют единую и, по-видимому, вполне осознаваемую автором систему философских высказываний.

В этой двойственности булгаковского слова – в его философской определенности и художественной неизреченности – немалое искушение для критиков. Легко впасть в одну из крайностей: или увлечься толкованием произведения, построением интерпретаций, или, напротив, отказаться от попыток единственного прочтения.

Категории же «времени» и «вечности», их соотношение – это как раз та задаваемая произведением смысловая перспектива, в которой различные уровни художественного восприятия, то есть уровни «представлений» и «образов», «понятий» и «мыслей», осознаются как взаимодополняющие.

Наконец, время и вечность – важнейшие онтологические характеристики произведения. Художественные миры булгаковских пьес, если измерить их этой мерой, равновелики и равнозначны; можно условно считать, что это один художественный мир, только увиденный с разных точек зрения. Соединив эти точки, мы, возможно, полнее поймем и его своеобразие, и логику его самораскрытия.

Закономерность и жесткую целесообразность творчества Булгакова почувствовали уже первые его критики. В 1929 году о нем писали: «...трудно найти другого писателя, который бы с такой последовательностью и настойчивостью выполнял социальный заказ своего класса... И какая систематичность! Едва пять лет, как М. Булгаков вошел в литературу, и какую «плановую пятилетку» он выполнил!»[3] В другой статье замечено, что действительность у него не по неведению «искажена», «не случайно», а «под определенным углом зрения» и в разных вещах по-разному[4].

Булгаков, по сути, сам же и начал систематизацию своих произведений, когда указывал, что его творчество «разделяется резко на две части: подлинное и вымученное»[5] или что проза и драматургия для него связаны неразрывно – «как левая и правая рука пианиста»[6].

Первое разделение основано на принципиальном различении «вечного» и «преходящего». «Неподлинное» творчество – значит «сделанное наспех», «незрелое», «непродуманное», это сочинения, которые он без сожаления бросает в печку, о которых говорит: «Они как можно скорей должны отслужить свой срок»[7], тогда как «подлинные» рукописи «не горят» и «сроков службы» не имеют.

Второе, родовое разделение, по Булгакову, малосущественно, поскольку характеризуется в основном условиями существования произведения в пространстве и во времени: скажем, перелагая роман «Белая гвардия» в пьесу, Булгаков вынужден был думать и о том, чтобы она, сохранив полноту смысла и жизни, уложилась в «размеры сцены», а зритель успел на «последние трамваи».

Третьим разделением нужно назвать жанровое: те же пространственно-временные соотношения, но как условия осуществления вневременности, как «формы видения и осмысления определенных сторон мира»[8].

Итак, перед нами не обычная совокупность произведений, а их, так сказать, «периодическая система». Она уже достаточно отчетливо проступила на общем фоне критических и литературоведческих работ, и нам остается лишь навести ее контуры и соотнести с собственно художественным содержанием.

Наиболее бесспорны и уже стали предметом исследований структурные и смысловые связи между пьесами «Дни Турбиных» (1925) и «Бег» (1926-1928) «Зойкина квартира» (1925-1926) и «Багровый остров» (1927), «Мольер» (1929) и «Пушкин» (1934-1935), «Блаженство» (1934-1935) и «Иван Васильевич» (1935-1936)[9].

Другие пьесы распространяют эти дилогии в трилогии, но также и сближают их между собой. Повествование о революции и гражданской войне дополняет пьеса «Батум» (1939), рассказывающая о предреволюционных событиях и в то же время имеющая черты исторического жизнеописания; к фантастическим пьесам о путешествии во времени следует отнести фантастическую же пьесу «Адам и Ева» (1930-1931), где символически сопрягаются начало и конец человеческой истории; «Полоумный Журден» (1932) – часть булгаковской Мольерианы, но по тону и характеру, по сценическому решению («театр в театре») она примыкает к сатирическим пьесам; наконец, пьеса «Дон Кихот» (1937-1938) продолжает ряд «исторических», по определению Е.С.Булгаковой[10], пьес – «Мольер» и «Пушкин».

Особую, пятую, группу драматических произведений составляют инсценировки, киносценарии, оперные либретто: «Мертвые души» (инсценировка – 1930, киносценарий – 1934), «Война и мир» (1931-1932), «Минин и Пожарский» (1936-1938), «Черное море» (1936-1937), «Петр Великий» (1937), «Рашель» (1938-1939).

Каждый из циклов, не исключая и пятый, вполне своеобразен и целостен, чтобы рассматривать его как отдельное драматическое суждение, и вместе с тем все они «неразрывно» связаны между собой – так же, если продолжить булгаковское сравнение, как пять пальцев одной руки.

Неразрывно связанными их делает единство авторской позиции, постоянство этических и эстетических ценностей, но главное – сознательная установка на целостное, системное, ассоциативное воздействие на зрителя (читателя). Все произведения Булгакова пронизывают «сквозные мотивы», образы, идеи, в них повторяются ситуации, положения, характеры[11], все двоится, троится, множится, и весь этот калейдоскоп неизменно обрамляется и предопределяется двумя тайнами – тайной времени и тайной вечности.

Воспринимая пьесы Булгакова в единстве, мы прочитываем в них еще одну драму – драму художника, который пытается выжить во времени и не потеряться в вечности. Пять актов, на которые она разделяется, это, в сущности, пять попыток примирить непримиримое – смерть и бессмертие.

Первая триада – пьесы о революции: «Дни Турбиных», «Бег» и «Батум». Точнее – о революционном времени, о моменте истории, который поэты именуют «звездным часом» человечества или «минутами роковыми». Не описать и не осмыслить его означало бы для такого художника, как Булгаков, не исполнить свой писательский долг.

«Почему я не родился сто лет тому назад? – восклицает гонимый судьбой доктор, герой одного из первых рассказов Булгакова.– Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если б я совсем не родился». Ответ, который ему дают, вызывает у него язвительную усмешку: «Как будто единственная мечта у меня – это под старость рассказывать внукам всякий вздор о том, как я висел на заборе!..»[12]

Тон этих признаний так язвителен, может быть, оттого, что это действительно признание, заветная мысль о своем предназначении, о том, что родился вовремя (за 27-28 лет до всемирно-исторических событий; заметим, 27 лет – возраст Иешуа, а также Пушкина и Лермонтова, когда они написали своих «Пророков»[13]) и в должном месте – в Киеве, на том самом Боричеве увозе или неподалеку от него, как уточняет Л.Яновская[14], откуда, по преданию, «пошла земля русская»[15].

Может, поэтому так часты в произведениях Булгакова летописные интонации: «И было в лето, от Р. Х. 1920-е, из Тифлиса явление...», «В лето от рождества Христова...», «Лето 1923-е...»[16] Многозначителен летописный зачин в «Белой гвардии»: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»[17]. Заявленная здесь система отсчета, она же система ценностей, сохраняется и в последующих произведениях, помогая автору отличать главное от несущественного и видеть знак времени там, где другие видели лишь игру случая.

Бессмысленно обвинять Булгакова в нечеткости или неверности политической позиции – у него ее попросту нет. Его позиция – «видеть события с высоты их “вечного”, а не реального смысла»[18].

В «Днях Турбиных» смысл исторического момента проявляется через конкретные человеческие судьбы, через мелочи и подробности, для истории не имеющие, казалось бы, никакого значения (кремовые шторы, зеленая лампа, рояль), но под взглядом летописца обретающие вневременный смысл, именно потому, что они являются печатью этой вневременности.

Если время – течение, то революция в представлении Булгакова – водоворот; «минуты роковые» – это не только миг «блаженства» («Блажен, кто посетил сей мир…»), но и время тяжелейших испытаний. Герои «Дней Турбиных», если и не «герои своего времени», то, во всяком случае, и не сторонние его наблюдатели. Россия у них в сердце, и все, что с ней происходит, ее «разлад» и «распутье», становится и их личным выбором, их судьбой.

«Время повернулось»,– говорит в конце пьесы Лариосик[19], который все делает «не вовремя», как бы продолжая жить по инерции уже минувшего времени: приезжает в Киев поступать в университет, когда там идут бои, влюбляется в Елену, не замечая ее романа с поручиком Шервинским, говорит невпопад, роняет посуду. Даже реплика Мышлаевского по поводу разбитой бутылки об этом же: «Кто пил водку раньше времени?» (с.111).

Его более счастливые соперники, Тальберг и Шервинский, напротив, очень хорошо понимают особенности нового времени и целиком подчиняются его ритму. Прощаясь с женой, Тальберг не забывает поглядывать на часы. «Замужняя дама – изменить!..– восклицает он возмущенно, и тут же: – Без четверти десять! Я опоздаю!» (с.35). Торопит ее: «Только ради бога скорее, даю тебе одну минуту» (с.35). На вызов Алексей Турбина: «А когда прикажете, господин Тальберг?» – он отвечает: «Когда... Без пяти десять...» (с.36).

В таком же темпе живет и Шервинский. «Ах, Елена Васильевна, что такое в наше время «вчера»!» (с.38) – философствует он. Покидая резиденцию гетмана, он повторяет: «Нуте-с, времени нету. Нет, нету... нету...» (с.69-70); с этим обращается и к лакею Федору: «...у меня времени нет никакого» (с.71).

Поступок Тальберга (как, впрочем, и Шервинского) – измена, и не только в политическом, но прежде всего в духовном смысле, измена своей неподвластной времени сущности. Пунктуальность и расчетливость представлены в пьесе как нечто чуждое русскому духу и посягающее на его суверенность. Не случайно слова и мысли Тальберга и Шервинского повторяются в пьесе и по-немецки, германским майором: «Mein General, wir haben gar keine Zeit» (с.65), «Sogleich!» (с.69).

Неуправляемому, всесокрушающему потоку времени противостоит в пьесе Дом Турбиных – «гавань с кремовыми шторами», как выразился Лариосик. По мнению исследователей, время здесь «константно», движение «неподвижно»[20], это «осколок покоя» в хаосе времени[21]. На самом деле время в Доме Турбиных, конечно, не останавливается и не исчезает; даже наоборот, оно фиксируется с особенной тщательностью: 21.00 – начало действия, 21.30 – приехал Тальберг, 21.45. и 21.55 – две кульминации в его объяснениях с женой и с братом жены и т.д. до конца. Время не исчезает, но оно оказывается бессильным перед твердыней Дома и всем, что он олицетворяет: перед культурой, памятью, нравственными ценностями. Вне Дома – смерть, внутри него – бессмертие[22].

В пьесе «Бег» трагедия *Бегства из Дома* – главная тема. Она трактуется обычно как тема социально-политическая, но Булгаков особо – эпиграфом – выделяет в ней философский аспект, именно соотношение временного и вечного:

«Бессмертье – тихий, светлый брег;

Наш путь – к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!..»

Сразу же, без каких-либо оговорок, обозначена конечная цель всех человеческих устремлений – бессмертие. Беды и мытарства героев, как убеждает нас пьеса, происходят от забвения этой истины. И белые офицеры, и коммерсанты, и «сын философа-идеалиста», и даже священнослужители сообразуют свои действия с иными целями. Не бессмертие, а страх смерти руководит ими, заставляет их убивать, предавать, продаваться, лгать, а затем пытаться избежать того, что уже стало неизбежным.

«Бег» – пьеса испытаний, булгаковский вариант «хождений по мукам», раздумья о непреложности «исторической судьбы» и возможностях личной свободы. Бег – жизнь во времени – удел человека, но Бегство – это уже акт его свободного выбора между бессмертием и отсутствием смерти.

«Кто я теперь? – вопрошает Чарнота в финале пьесы.– Я – Вечный Жид отныне! Я – Агасфер. Летучий я голландец! Я – черт собачий!» (с.213).

В устах лихого генерала все это звучит несколько странно, даже, пожалуй, театрально, но автору, видимо, было важно оттенить эту мысль: ищущий смерти на родине Хлудов ближе к цели, чем Чарнота, спасающий свою жизнь на чужбине.

Пьеса «Батум», несмотря на известную «вымученность», все же явление для Булгакова закономерное и уже поэтому «подлинное». «Вымучены», может быть, отдельные сцены, диалоги, но в целом, если судить по общей организации материала и расстановке смысловых акцентов, это произведение вполне булгаковское, необходимое в его драматическом цикле.

Характерная булгаковская вертикаль «время – вечность» задается здесь тоже с самого начала речью Ректора духовной семинарии, который призывает слушающих «обратить горячие мольбы к небесному царю царей», дабы обрести «тихое... и безмолвное житие... во всяком благочестии и чистоте...»[23] Но тут же, с изгнанием из семинарии главного героя, Сталина, эта вертикаль полемически заменяется горизонталью: не царствие небесное, а царство земное, основанное на социальной справедливости, объявляется главным стимулом человеческой деятельности. Действие устремляется к реальному, ближайшему будущему, которое мыслится героями светлым и безусловно счастливым, в противоположность мрачному, лишенному какой-либо ценности настоящему. На будущее нацеливают их и предсказания цыганки, и «научные данные», добытые «большими учеными», но более всего – их собственные чаяния. «Что дала нам вереница прошлых старых лет, мы хорошо знаем,– говорит один из рабочих, Миха.– Пусть они уйдут в вечность! А мы сдвинем чаши и пожелаем, чтобы новый 1902-й принес нам наше долгожданное счастье!»[24]

В сравнении с ортодоксальными и узаконенными представлениями, к которым отсылает нас ректорская речь, в среде рабочих и революционеров время и вечность как бы меняются значениями; например: из речи Михи можно заключить, что вечность – это или бесконечное, неразличимое прошлое, или попросту ничто, небытие. И, напротив, времени отводится функция вечности,

если буквально понимать сказку о солнце, которое люди отбили у черного дракона, а потом приказали ему: «Теперь стой здесь в высоте и свети вечно!..»[25]

О позиции автора в этой пьесе судить трудно. Но есть в ней чисто булгаковский намек: газетная заметка, которую с возмущением читает кутаисский военный губернатор:

«...время, которое мы переживаем, исполнено глубочайшего смысла». И все! Спрашивается, какого смысла? Что это за смысл?»[26].

Прямого ответа нет. Он складывается, как мозаика, из разрозненных смыслов всех булгаковских пьес, если окинуть их единым и непредубежденным взглядом. Так, сдержанно-объективное описание в пьесе молодого Сталина – лишь предпосылка более определенного авторского суждения о нем, суждения, которое раскрывается ассоциативно, через сближение этого образа с образами других пьес, а также – романа «Мастер и Маргарита» (обыгрывание в сцене изгнания из семинарии мифа о Люцифере, характерные интонации в некоторых репликах героя и др.).

В первой триаде («Дни Турбиных», «Бег», «Батум») описаны «минуты роковые»: их приближение, переживание их и затем постепенное их отдаление – пролог, кульминация и эпилог. Художественное время здесь непосредственно соотнесено с историческим временем; это летопись – и по содержанию, и по пафосу, но летопись художественная: историческое время в ней не описывается, а воспроизводится, воплощается – в слове, в динамике сценического действия.

Во второй, сатирической, триаде («Зойкина квартира», «Багровый остров» и «Полоумный Журден») время условно, оно не фиксируется и с реальным соотносится опосредованно. Оно как бы проходит сквозь некую смеховую призму, преломляется, собирается в фокус, становясь нарочито обобщенным и остраненным.

В одном случае обобщение и проникновение в суть явлений символьное: автор, а с ним и зритель, *прозревает* в увиденном и пережитом действие каких-то мировых законов. Здесь он историк, но особого ранга – не интерпретатор, а летописец, «визионер высших связей», по выражению Д.С.Лихачева[27]. В другом случае, при «призматическом» обобщении, автор заставляет зрителя *обозревать* отрезок исторического времени как целое, цельное, движимое к лучшему, но в чем-то не совпадающее со своим замыслом; здесь он сатирик.

Пьесы «Зойкина квартира» и «Багровый остров» – это, можно сказать, пространственные образы времени, запечатление *состояния,* а не *становления*, как в пьесах о революции.

Так же, как и в романе «Белая гвардия», в пьесах о революции время чревато вечностью. Это взгляд вверх, на звезды, разгадывание человеком тайны своего бессмертия, нахождение такой точки зрения, с которой можно было бы с достаточной степенью истинности судить о происходящем на земле.

Здесь же, в сатирических пьесах,– взгляд свысока, с некоторой, хотя бы небольшой высоты. Этого требуют законы жанра: художник, чтобы иметь право быть сатириком, должен стоять выше изображаемой им действительности. Вероятно, именно это имел в виду Булгаков, когда писал:

«...пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно...»[28]

Сочетание столь различных, разнонаправленных взглядов создает эффект стереоскопического видения: утверждение высокого смысла дополняется отрицанием подменяющей его бессмыслицы, «дьяволиады». Кроме того, и сам этот «высокий смысл» всячески осмеивается, пародируется, профанируется, то есть как бы испытывается смехом. Библейская эпичность «Дней Турбиных» и «Бега», запечатлевших *Бытие* и *Исход* старой русской интеллигенции, превращается в дьявольский фарс: белая гвардия – в белых арапов, Дом – в Квартиру, Бег – в тараканьи бега. Летописец вдруг оказывается скоморохом, вызывая замешательство зрителей и критиков, пытавшихся соединить эти лики в один образ[29].

Многих недоразумений можно избежать, если не забывать, что творчество Булгакова по существу *драматургично*. Не только в пьесах, но и в прозе, даже в письмах, в самом построении фразы Булгаков не просто изображает или выражает чувства, мысли, идеи, он их, как уже говорилось, *разыгрывает*. Его художественный мир – сцена, его фразы – блистательные, отточенные реплики в зал, рассчитанные на аплодисменты.

Разыгрывается и образ автора – неявная, но, безусловно, определяющая роль во всех булгаковских пьесах, располагающая зрителя к живому, личностному восприятию. Маски летописца в кафтане и с гусиным пером[30] и скомороха с моноклем в глазу как бы собирают воедино и очеловечивают то, что мы отвлеченно называем «летописным» и «карнавальным» временем.

Смена масок происходит почти мгновенно, иногда по нескольку раз в течение одного действия. Сценическое время Булгакова переменчиво, в любую минуту трагедия может обернуться фарсом, а фарс – трагедией. Зритель вынуждается переключаться из одного временного плана в другой и воспринимать время как некую условность – условие, но не суть человеческого бытия.

Многоплановость бытия объясняется Булгаковым классической, но как бы заново открытой формулой: «Жизнь есть театр». Особенно очевидна, даже нарочита она в пьесах «Багровый остров» и «Полоумный Журден», построенных в виде театральной репетиции, «театра в театре», где зрителю показывается не «искусство» и не «жизнь» как таковые, а момент их взаимоперехода. Жизнь прорывается в искусство, искусство – в жизнь; в этом смешении открывается и природа смешного, и его механика, но тем самым открывается и область подлинно серьезного, свободная от каких-либо иллюзий и условностей.

Вот одна из характерных сцен. Кири, бывший правитель Багрового острова, стоит на коленях перед Леди Гленарван, потом целует ее, и в эту минуту дверь открывается и входит ее муж. Кири в совершенной растерянности, а Лорд, он же директор театра и муж Лидии Иванны, играющей роль Леди, вдруг говорит:

– Вот что, Василий Артурыч... я попрошу вас вычеркнуть эту сцену... Хе-хе... Да... мне эта сцена не нравится...

Сцена тут же вымарывается, но Леди (Лидия Иванна) успевает сказать Кири (Дымогацкому):

– Не расстраивайтесь, милый автор, ваша пьеса прелестная, и я уверена, что поцелуи не уйдут от вас, хоть, быть может, и не на сцене...[31]

Но вот пьеса сыграна и запрещена, можно снова быть собой, говорить своими словами – а их нет. Вместо слов – реплики, вместо признаний – монолог, к тому же заимствованный: «А судьи кто? – За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима. Сужденья черпают из забытых газет времен *колчаковских* и покоренья Крыма!»[32]

Комедию, оказалось, объемлет трагедия, скучный и суровый мир с чердаком, на котором обитает Дымогацкий, с театральными дрязгами, с Саввой Лукичом. Но и это, качественно иное сценическое пространство, в свою очередь тоже, по-гоголевски, размыкается, обнаруживая вокруг себя еще одну реальность:

«С а в в а. Но, может быть, гражданин автор не желает международной революции?

Л о р д. Кто? Автор? Не желает? Желал бы я видеть человека, который не желает международной революции! *(В партер.)* Может быть, кто-нибудь не желает?.. Поднимите руку!..»[33]

Инерция игры, всех этих пространственно-временных переключений, однако, такова, что и пространство зрительного зала уже не кажется абсолютным, приходится ожидать, что и оно может оказаться сценой, как это, например, происходит в «Мастере и Маргарите» (глава «Черная магия и ее разоблачение»). Да и сама каверзность обращенного к зрителям вопроса провоцирует это предположение, а также и другие, вытекающие из него, заставляют воспринимать булгаковский мир как бы многократно «отраженным», каждую драму предваряет другая, более искусная драма, за каждой реальностью таится все более безусловная реальность.

Даже в тех пьесах, которые, казалось бы, уж никак не рассчитаны на условность восприятия, условной предстает сама действительность.

«...Я вас не поведу, – говорит Алексей Турбин юнкерам, – потому что в балагане я не участвую...» (с.87); Шервинский спрашивает: «Что означает этот балаганный тон?», Мышлаевский ему в ответ: «Балаган получился, оттого и тон балаганный» (с.95); Лариосик произносит сокрушенно: «Я пережил жизненную драму...» (с.120). Но особенно показательны Николкины слова в финале пьесы, итог и обрамление всех этих недомолвок: «Господа, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе» (с.121).

То же и в пьесе «Бег»: Хлудов говорит Тихому, начальнику контрразведки: «Никто нас не любит, никто. И из-за этого трагедии, как в театре все равно» (с.141); Тихий, в свою очередь, говорит: «Мне надоела эта комедия!» (с.157); Хлудов – Голубкову: «Да что это за комедия, в конце концов?» (с.171); Люська о появлении Голубкова: «Но ваш выход можно считать блестящим!» (с.190) или она же: «Вот представление, так представление!» (с.190).

Жизнь есть театр, и не только в приземленно-обиходном смысле, но и в смысле метафизическом, не только лицедейство, но и священнодействие,

мировая мистерия. В финале «Белой гвардии» над «окровавленной и снежной» землей не просто ночь и вечные звезды, но «занавес бога»: «Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную...»[34]

Этим совершенно ясно обозначена общая смысловая перспектива произведений Булгакова о «новом времени», и его трагедий, и комедий: прорыв к высшей и абсолютной реальности, через преодоление времени и пространственно-временной обусловленности – к вечности. Это тоже, в конце концов, «срывание всех и всяческих масок», но принципиально иного свойства, чем, скажем, У Л.Толстого или Салтыкова-Щедрина. Булгаковские «разоблачения» более напоминают театрализованные скандалы Гоголя и Достоевского и еще, пожалуй, откровения Е.П.Блаватской: это не столько обличение, сколько ритуал, имеющий к тому же не столько социальный, сколько метафизический и сакральный смысл.

В такой же перспективе ориентированы и пьесы третьей триады: «Мольер», «Пушкин» и «Дон Кихот». Е.С.Булгакова назвала их «историческими», но отметила, что Булгаков «пользовался прошлым для того, чтобы выразить свое отношение к современной жизни»[35]. Прибавим к этому: прошлым он пользовался и для того, чтобы выразить свое отношение к собственной жизни. Он был комедиант, как Мольер, он же был поэт и историк, как Пушкин, и он остался в памяти современников и потомков рыцарем, как Дон Кихот. Он сам постарался закрепить эти облики в нашем сознании, но он же и не забыл напомнить, что они все же не есть его суть, его лицо, что это только выражение его миссии в литературе и культуре, но не он сам. Многоликий и великолепный – он для многих, но есть и другой Булгаков – для каждого читателя в отдельности, для «тайного друга», постигаемый вне своего исторического значения – не сквозь призму времени и культурных наслоений, а как бы в акте непосредственного общения.

Повествуя о великих мастерах, Булгаков преклонился перед их страданиями и этим принципиально разошелся с теми, кто поклонялся их гению[36]. Гений – роль, миссия, судьба, маска. Булгаков же пишет жизнь, пишет человека Мольера, человека Пушкина, человека Алонсо Кихано, стремится увидеть человека таким, каким он был в своей повседневной жизни, а не каким остался в памяти человечества.

Жизнь героев предопределена их судьбой – тем, что не может не произойти. Судьба же непреложна, все свершается закономерно и в положенные сроки: Мольер умирает 17 февраля, в годовщину смерти Мадлены Бежар и, что особо подчеркивается в пьесе, в годовщину принятия им решения навсегда покинуть ее (с.234). С такой же непреложностью совершается гибель Пушкина – дуэль состоялась в среду, в тот же день и почти в тот же час, на которые Наталья Николаевна назначила свидание Дантесу (с.370).

Все эти тайные причинно-следственные сцепления, то есть то, что мы называем судьбой, не могут быть поняты адекватно, если относиться к героям или с излишней благоговейностью, глядя на них как бы снизу вверх, или, и того

хуже, с высокомерностью, с высоты своего невежества. Здесь тоже требуется взгляд летописца, биографа, всесторонний, углубленный, одухотворенный, и он предуказан в этих пьесах – образами Лагранжа (в «Мольере») и Жуковского (в «Пушкине»). Судьба героя – это рамки, в которых приходится работать автору. Булгаков не пытается их раздвинуть; его творческая свобода реализуется в их пределах, и чем они уже, тем сильнее концентрация его мысли и воображения, тем больше жизни в его произведениях и тем свободнее его переходы из одной эпохи в другую.

Последние дни Пушкина – это тоже «минуты роковые», тоже момент откровения и тоже самораскрытие истории, но несколько иное, чем в последних днях Турбиных. Там – судьба России, здесь – судьба личности, там «главная мысль» (в толстовском значении) – «народная», здесь – «семейная».

В пьесе «Дон Кихот» главная мысль – «общечеловеческая». В то же время эта пьеса, может быть, наиболее личная, маска полубезумного странствующего рыцаря, избранная автором на этот раз, оказалась исключительно удачным и естественным дополнением его литературного портрета. В монологах Дон Кихота, хоть они и корректируются общим строем пьесы, слышатся интонации, знакомые нам по самым задушевным и пронзительным строкам булгаковских романов. Быть может, это и есть подлинный голос автора и его истинный образ, слышимый, но невидимый за его многочисленными обликами. «Я думаю о том веке, – говорит Дон Кихот своему оруженосцу,– когда не было этих слов: мое и твое... Не было золота, которое породило ложь, обман, злобу и корыстолюбие, и хоть его и не было – этот век, Санчо, называется золотым веком, и вот мечтание странствующего рыцаря, как я уже говорил тебе, заключается в том, чтобы возродить этот сверкающий век!» (с.497).

«Золотым», как мы знаем, называют и век пушкинской поэзии, и век Мольера. «Золотой» – значит совершенный в своем роде, классический, то есть принадлежащий всем временам как образец, «бессмертный». Эпиграфы к «Мольеру» и «Пушкину» прямо указывают, что эти пьесы о бессмертии, а не о смерти, о победе чело века над временем: «Для его славы уже ничего не нужно, но он нужен для нашей славы» («Мольер»), «И, сохраненная судьбой, / Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной» («Пушкин»).

Дон Кихот тоже победил время, и это, пожалуй, его единственная победа. Но он мечтает о неизмеримо большем – освободить от времени все человечество. Ведь согласно народным и традиционным литературным представлениям, «золотой век» – это такое состояние, которое «не меняется, а пребывает, выключено из времени, включено в неподвижную вечность и именно потому так прекрасно»[37].

Идеалы «золотого века» и идеи «роковых минут», их взаимообусловленность и несовпадение угадываются во всех булгаковских пьесах. Это одно из проявлений все того же двуединства – вечности и времени, отблески света и огня, интеллектуально-духовный и социально-исторический фон, проясняющий смысл действий или бездействий булгаковских героев.

В одних пьесах в центре внимания идеи, в других – идеалы, в третьих – отсутствие того и другого. Наконец, есть группа пьес, где на переднем плане

соотношение идей, идеалов и их отсутствия. Мысленное, воображаемое соотнесение времен, обязательное для всех произведений Булгакова, в «фантастических» пьесах («Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич») выражено зримо, сюжетно: герои проникают в прошлое, в будущее или открывают прошлое и будущее в настоящем. Время представлено здесь не только не всевластным и не то чтобы несущественным, а как бы вообще не существующим, фикцией. «Да, впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция,– говорит инженер Рейн в пьесе «Блаженство»,– что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений?..»[38] О том же говорит и инженер Тимофеев в пьесе «Иван Васильевич» (с.427). Рейну и Тимофееву удается управлять временем, это тоже победа, но техническая, а не духовная. Побывав в далеком прошлом и отдаленном будущем, они убеждаются (во всяком случае, должны были убедиться), что их победа иллюзорна, ибо расширяет возможности человека, не изменяя его сути. Булгаков предупреждает (в пьесе «Адам и Ева» особенно), что такой прогресс приведет человечество к гибели.

Итак, каждая из пьес Булгакова так или иначе фиксирует какой-либо знаменательный момент мировой истории и соотносит его с другими историческими моментами и со всей исторической протяженностью в целом. В этом, видимо, заключалась одна из главных художественных задач драматурга: разомкнуть сознание зрителя или читателя, открыть перед ним «синюю, бездонную мглу веков» и научить его в этой открывшейся перспективе увидеть и оценить себя и свое время.

Такое соотнесение *большого* и *малого* времени, т. е. времени, измеряемого веками и тысячелетиями, и времени более дробного, измеряемого месяцами, днями, минутами, справедливо считается характернейшей чертой булгаковского хронотопа[39]. Нетрудно увидеть, что это действительно характерная его черта, может быть, и главнейшая, но, надо полагать, не самая главная.

Большое время может быть сколь угодно большим, но все же никогда не перестанет быть временем, не изменит свою природу. Вечность у Булгакова – не бесконечность времени, а его кардинальная, сущностная противоположность, рассекающая человеческое бытие во всех без исключения, *больших* и *малых,* его сферах и областях. Время «Золотого века» хоть и приравнивается Булгаковым к вечности, но все-таки не отождествляется с ней, так же, как и *бессмертие* художника – это все же не действительное отсутствие смерти, а только посмертная *вечная* память о нем.

Вечность у Булгакова прежде всего онтологическая категория, утверждающая реальную, укорененную в самом бытии, а не только в сознании, подоснову этих (и подобных им) метафор. Поэтому неизменно, во всех пьесах и романах Булгакова, помимо *большого* времени, служащего в его художественной системе определителем исторической и эстетической значимости явлений, в нее вводится и другая ценностная координата – вечность, абсолютный критерий ценностей нравственных: потенциальная

бесконечность, «коридор тысячелетий», дополняется бесконечностью актуальной, присущей каждому моменту времени, *большого* и *малого*.

Суть этих соотношений, определяющих бытие и время в мире Булгакова, может быть выражена формулой «ныне, присно и вовеки веков», которая иногда произносится в его пьесах (в «Беге», в финале «Багрового острова», в «Дон Кихоте»): время, непосредственно воспринимаемое, сюжетно-фабульное, конечное и завершенное («ныне»), размыкается содержащейся в нем, «свернутой» бесконечностью» («присно» и «вовеки веков»).

Потенциальная бесконечность в художественном произведении – это то, что мы называем культурой, творческое соотнесение того, что есть, с тем, что было и что будет. Время, которое мы назвали «летописным», есть не что иное, как развертывание потенциальности бытия; время *биографическое* – ее свертывание; *карнавальное* и *фантастическое* время – попытки ее воспроизвести, смоделировать – в искусстве (театральное действо) или в науке (машина времени).

Актуальная же бесконечность – это культ, ритуальное обнаружение вневременного во временном, реальности в условном и преходящем.

Соположение и противодействие этих начал, потенциальности и актуальности, времени и вечности, определяют, как уже говорилось, смысловую и эмоциональную напряженность художественного мира Булгакова.

* * *

Была у Булгакова и пятая попытка совместить время и вечность – компромисс. Разумеется, и это заслуживает специального рассмотрения (либретто, инсценировки, киносценарии), но более как факт литературы, чем как факт творчества. К строгой и стройной композиции из 12 булгаковских пьес они относятся как грустный эпилог к основному тексту.

Примечания

1. Цит. по: Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. - М., 1952. – 3-е изд. – С.545.
2. Немирович-Данченко В.Л. Слияние простоты с театральностью. – Горьковец. – М., 1936, 15 февраля.
3. Нусинов И. Путь М. Булгакова. – Печать и революция. – 1929. - № 4. - С.51.
4. Мустангов Е. О Михаиле Булгакове. – Жизнь искусства. – 1926. - № 45. - С.13.
5. Булгаков М. Письма к родным... ОЛЯ, с.458.
6. Булгаков М. Заметки автобиографического характера. – ОР ГБЛ, ф. 218, к. 1269, ед. хр. 6.
7. Булгаков М. Письма к родным (1921-1922) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1976. – Т.35. - №5. – С.454, 455, 459.
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. – С.332.

9. Бабичева Ю. Театр Михаила Булгакова // Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. – Вологда, 1982; См. также дисс.: Альтшуллер А. «Дни Турбиных» и «Бег» М.А.Булгакова в истории советского театра 20-х годов. - М., 1972; Гудкова В. Драматургия М.А. Булгакова на советской сцене («Дни Турбиных» и «Бег» 1950–1970-х годов.). - М., 1981; Григорай И. Проблема традиции и взгляды на художника, искусство и историю М.А.Булгакова-драматурга в 30-е годы («Кабала святош», «Последние дни», «Дон Кихот»). - Владивосток, 1981.
10. Булгаков М., Вересаев В. Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последнии дни») // Вопросы литературы. – М., 1965. - №3. – С.152.
11. Чудакова М. Архив М.А.Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей. – М., 1976. – Вып.37. – С.60-63, 91-92, 118-119; Гудкова В. Сквозные мотивы произведений М.А.Булгакова и их раскрытие в сценическом искусстве наших дней // Некоторые проблемы искусства и искусствознания. – М., 1981; Fieseler M. Stilistische und motivische Untersuchungen zu Michail Bulgakovs Romanen «Belaja gvardija» und «Master i Margarita». – Hildesheim – Zürich – New York, 1982.
12. Булгаков М. Необыкновенные приключения доктора // Литературная Грузия. – Тбилиси, 1972. - № 2. – С.40.
13. Битов А. Статьи из романа. – М., 1986. – С.179-180.
14. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983. – С.4.
15. Малахов В. Андреевский спуск // Правда Украины. – К., 1981, 20 октября. – С.4; Лощиц Ю. «...И нарекоша имя ему Киевъ» // Вокруг света. – М., 1982. - №5. – С.40.
16. Булгаков М. Записки на манжетах // Возрождение. - М., 1923. – С.11; *он же.* Москва 20-х годов // Москва. – М., 1981. - № 9. – С.184, 185.
17. Булгаков М.А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. - Л., 1978. – С.13.
18. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979. – 3-е изд. – С.258.
19. Булгаков М. Драмы и комедии. – М., 1965. – С.120. *Далее ссылки на это издание даны в тексте.*
20. Баранов В. Время – мысль – образ. – Горький, 1973. – С.121.
21. Кожевникова Н. О приемах организации текста в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Ученые записки Азерб. пед. ин-та Русского языка и литературы им. М.Ф.Ахундова. Серия XII, языки и литература. - Баку, 1974. - № 3. – С.110.
22. См.: Kejna Sharratt B. The Tale of Two Cities: The Unifying, Function of the Setting in Mikhail Bulgakov's «The Master and Margarita» // Forum for Modern Language Studies. - Vol.XVI. - № 4. – 1980. - Pp. 332-335.
23. Булгаков М. Батум // Неизданный Булгаков: Тексты и материалы. – Анн-Арбор, 1977. – С.141.
24. Там же. – С.153.
25. Там же. – С.156.

26. Там же. – С.160.
27. Лихачев Д. Поэтика… - С.258.
28. Цит. по: Ляндрес С. «Русский писатель не может жить без Родины...» Материалы к творческой биографии М. Булгакова // Вопросы литературы. – М., 1966. - № 9. – С.138.
29. Эльсберг Ж. Булгаков и МХАТ // На литературном посту. – 1927. - № 3. – С.44; Шереметьева Е. Из театральной жизни Ленинграда // Звезда. – Л., 1976. - № 12ю - С.196.
30. Булгаков М. Жизнь господина де Мольера. – М., 1980. – 3-е изд. – С.5.
31. Булгаков М. Пьесы. - Париж, 1971. – С.154–155.
32. Там же. – С.184.
33. Там же. - С.186-187.
34. Булгаков М.А. Белая гвардия…. – С.270.
35. Булгаков М., Вересаев В. Переписка... - С.152.
36. Ср.: *К.С.Станиславский:* «Я читал два раза пьесу, и впечатление мое осталось прежнее. В пьесе не показан Мольер – гений...» (цит. по кн.: Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С.Станиславского… - С.541). *М. А. Булгаков:* «Коротко говоря, надо вписывать что-то о значении Мольера для театра, показать как-то, что он гениальный Мольер, и прочее. Все это примитивно, беспомощно, ненужно. И теперь сижу над экземпляром, и рука не поднимается» (цит. по ст.: Егоров Б. М.А.Булгаков – «переводчик» Гоголя (инсценировка и киносценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора») // Ежегодник РО Пушкинского дома на 1976 год. - Л., 1978. – С.70).
37. Культура Древнего Рима. - Т.2. - М., 1985. – С.136.
38. Булгаков М. Блаженство // Звезда Востока. – Ташкент, 1966. - № 7. – С.80.
39. Дмитриева Л. Время и пространство в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977. – С.230–231; *она же.* Художественное время в романе М.А.Булгакова «Белая гвардия» // Пространство и время в литературе и искусстве. - Даугавпилс, 1984. – С.68–69; Гудкова В. Сквозные мотивы... - С.181.

ТАЙНОДЕЙСТВИЕ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

Коварство романа «Мастер и Маргарита» раскрывалось не сразу. Поначалу его появление мало чем отличалось от обычной сенсации: критики делились впечатлениями, строили интерпретации, спорили, литературоведы выясняли его генеалогию, попутно растолковывая неискушенному читателю некоторые положения теории литературы. Словом, все шло своим чередом и не предвещало никаких особенных сюрпризов, хотя они, как мы помним, были обещаны («ваш роман вам принесет еще сюрпризы»).

Но вот постепенно стало обнаруживаться, что споры и разговоры вокруг романа как-то неприятно напоминают роковой спор на Патриарших прудах. Причем выходило так, что многие, даже весьма уважаемые литературные эксперты, терпеливо разъяснявшие наивным читателям, что искусство – «не реальность», а вымысел – «не действительность» и что «Мастер и Маргарита» – это такой же, в сущности, «миф», как и, например, «Божественная комедия» или «Фауст», оказывались вроде как единомышленниками ими же презираемого редактора Берлиоза, а ведь его они называли порождением зла, примитивным рационалистом, евнухом, стерегущим красавицу-истину, развратителем девственных душ и т.д. Реакция же тех, кто слушал, была, соответственно, схожа с поведением другого героя, поэта Бездомного: та же ошеломленность вначале, затем попытки все осмыслить, кое-что подправить, чему-то помешать и, наконец, успокоенность, хотя и не окончательная.

Едва ли такие совпадения случайны. Нужно признать, что роман Булгакова намеренно начат с того же, с чего должны были начаться и сомнения читателей. Да и не только разговор на Патриарших прудах – все дальнейшие события романа тоже совершаются явно по законам восприятия. Это предопределило композицию и стиль книги: занимательное, нарочито последовательное, похожее скорее на учебник, чем на роман, изложение первоосновных, азбучных истин и вместе с тем научение воспринимать эти истины.

Техника обучения с помощью этого самоучителя, в общем-то, проста и хорошо известна еще со времен Аристотеля. Она основывается на естественной «читательской» (человеческой) способности сопереживать, сострадать героям, сравнивать и даже отождествлять себя с ними, занимать из предлагаемых в произведении нравственных и мировоззренческих позиций наиболее близкую своей. Если, например, мы читаем, веря всему, что нам рассказывается и показывается, пусть в чем-то чему-то и сопротивляясь, но сопротивляясь как реальности, а не как наваждению и выдумке, если входим в роман, как в новый для себя мир, и самозабвенно, как во сне, проживаем в нем часть своей жизни, то едва ли нам удастся не отождествить себя, хотя бы и неосознанно, с Иваном Бездомным. А если мы пытаемся вместо всего этого препарировать и интерпретировать роман, да при этом пользоваться невесть кем установленными методами и приемами, то тогда, как это ни досадно, нам придется, по крайней мере на время чтения романа, считать себя двойниками Михаила Александровича Берлиоза.

Об отношении автора к этим двум героям, пожалуй, не может быть двух мнений: одного из них он отправляет под трамвай, другой же становится учеником Мастера. Обрисовав ситуацию более чем наглядно, Булгаков приглашает читателя поразмыслить и сделать выбор и не скрывает своей усмешки – ведь выбирать приходится между смертью и жизнью, и даже, как выяснится позже, более того – между вечной смертью и вечной жизнью.

Ситуация осложняется, однако, тем, что Иван Бездомный, избрав-таки своим учителем Мастера, возвращается в конце романа к Берлиозу, своему первому наставнику, становится таким же, как он, ученым и всезнающим. Круг познания эффектно замыкается – змей кусает свой хвост, но ни у героя, ни, соответственно, у читателя интеллектуальной удовлетворенности нет, разве что эстетическая. Всезнание профессора Понырева таково, что ему, подобно Фаусту, постигшему «все науки», впору помышлять о самоубийстве. Что-то продолжает тревожить его, что-то такое, что выпадает из его системы знаний и нуждается не в логической, а в какой-то иной ясности.

Раз в году, в ночь полнолуния, профессор Понырев вдруг снимается с места и «всегда по одному и тому же маршруту» идет в арбатские переулки – как бы повторяя и перепроверяя все звенья происшедших с ним и уже объясненных событий. Иван Николаевич, так сказать, зациклился на этом «герменевтическом» круге, не в состоянии разорвать его логически. Между тем, чтобы перейти на качественно иной уровень познания, требуется как раз обратное – освобождение от власти логики и научно-доказательных критериев («И доказательств никаких не требуется... Все просто...»). Нужно перестать быть «профессором», нужно снова, хоть ненадолго, побыть «сумасшедшим», чтобы снова, но теперь уже с высоты своих знаний, посмотреть на вещи просто. Нужно, иначе говоря, убить в себе Берлиоза.

Спираль «Поэт – Редактор – Мастер...» – это не что иное, как формула познания, развивающегося, согласно известному определению, от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике. Но в романе Булгакова это лишь начальная часть восхождения к истине, в нем описаны и другие духовные состояния, требующие от читателя идентификации с другими главными героями – Маргаритой, Пилатом, Воландом и Иешуа.

То, что Мастер «не заслужил» высшей награды, совершенно ясно и однозначно указывает, что эта позиция не является абсолютной. Также ясно, что дело Мастера и линию его жизни продолжает Маргарита. Жертвуя собой, своей душой, она сохраняет ее; спасая возлюбленного, спасает и себя.

Но еще важнее, чем «активность» Маргариты, обычно противопоставляемая «пассивности» Мастера, – освобожденность ее сознания («Невидима и свободна!»). То, что Мастер «угадывает», Маргарита знает; там, где Мастер сомневается, Маргарита верует.

Возникает новый треугольник: так же, как разрешением противоречия между незнанием Бездомного и знанием Берлиоза является «ученое незнание» Мастера, объединяющей и возвышающей вершиной для Мастера и Маргариты, согласованием их «пассивности» и «активности» является роман – роман о Понтии Пилате.

Социальная противопоставленность Мастера и Пилата (один, как и арестант Пилата, не от мира сего, другой – воплощение мирской власти) и физическая разъединенность их во времени и пространстве преодолеваются в искусстве читателем, который, слыша возгласы, повторяемые этими героями, должен убеждаться в соотнесенности их и миросозерцания («О боги, боги...»), и душевного состояния («Яду мне, яду!»).

Маргарита в этом ряду сопоставлений оказывается соотносимой... с собакой Пилата – Бангой. Для тех читателей, кого такое соотнесение покоробит, в романе произносится реплика Иешуа (который, кстати, тоже сравнивается с собакой): «...я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на эта слово...». Именно встреча этих пар в конце романа, Пилата и Банги, с одной стороны, и Мастера и Маргариты – с другой, объясняет, почему Маргарита получила ту же награду, что и Мастер, не выше, но и не ниже: «...тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит».

Союз Мастера и Маргариты, основанный на любви и творчестве, противостоит союзу Берлиоза и Бездомного, но в то же время и парадоксально подобен ему. Маргарита при Мастере выполняет ту же функцию, что и Бездомный при Берлиозе: сначала соглашается с ним «на все сто», затем оставляет его, но, пережив всевозможные приключения, возвращается, чтобы разделить с ним его участь. Бездомный, оказавшись вне поля влияния Берлиоза, встречается с Мастером; Маргарита, оставшись без Мастера, попадает в ситуацию Понтия Пилата, и в этой ситуации она тоже, как и Бездомный, «изменяет» своему союзнику – когда вместо просьбы о Мастере просит простить несчастную Фриду.

История с Фридой и есть переход на еще более напряженный и высокий уровень духовного состояния – уровень, которого не выдерживает прокуратор Иудеи, но который оказался по силам Маргарите, сумевшей не повторить его ошибку. «Она ждет, мессир, она верит в мою мощь, – говорит Маргарита Воланду, объясняя свой выбор. – И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь».

Примечательна сцена прощения: «Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой». Промелькнувший здесь символ должен напомнить читателю о другом решении – принятом Понтием Пилатом: о распятом на кресте Иешуа Га-Ноцри и о самом прокураторе, не имевшем, после этого покоя двенадцать тысяч лун.

Понтий Пилат поставлен перед выбором, который в исторической перспективе предстает как выбор человечества между силами зла и добра, между «ведомствами» Воланда и Иешуа. О том, которое из этих ведомств главнейшее, можно судить, например, по следующему диалогу Воланда и Мастера (в тетради 1934 года):

« – Я получил распоряжение относительно вас. Преблагоприятное... Вообще могу вас поздравить. Вы имели успех. Так вот мне было велено...

- Разве вам могут велеть?

-О да...»[1]

В окончательном тексте приказ заменен на просьбу -приказ слишком явно умалял фигуру князя тьмы. А дьявол, по замыслу Булгакова, должен был вызвать преклонение и симпатии доверчивых читателей, иначе это был бы не «настоящий» дьявол, а карикатура на него, памфлет, ничем не лучше поэмы Ивана Бездомного об Иисусе Христе. Дьявол должен был соблазнить читателя, чтобы тем значительнее и основательнее стала победа над ним.

Тайно или явно, Воланд связан со всеми героями романа: по его же признанию, он инкогнито «и на балконе был у Понтия Пилата, и в саду...и на помосте», он принимает участие в судьбе Мастера и Маргариты, и, надо думать, не только после того, как с Мастером случилась беда. Да и на Патриарших прудах он оказался, как мы понимаем, тоже не случайно. Воланд – тень этих героев, их внутренняя тьма. Сила государственной («мирской») власти, которой наделен Пилат, «творческая одержимость» Мастера, «преступная» любовь Маргариты, мысли и поступки Берлиоза и Бездомного – все это в компетенции дьявола.

Воланд похож на всех, и в то же время он не человек, у него иная субстанция, если она вообще у него есть. Воланд и его свита – дьявольское в человеке, то, что должно быть объективировано, чтобы быть преодолено. Увидеть дьявольское извне – значит хотя бы на миг освободиться от него, стать на иную, высшую точку зрения. И этот высший, верховный взгляд есть в романе, несмотря па все его искажения и преломления.

Бездомный, Берлиоз, Мастер, Маргарита, Пилат – это типология человеческих точек зрения на мир; они последовательно выводят читателя на сверхчеловеческую, космическую точку зрения Воланда, которая в свою очередь предполагает над собой какую-то особую, абсолютную позицию. Встать на чью-либо «человеческую», личностно-родовую точку зрения – значит идентифицировать себя с ее носителем; «сверхчеловеческая» же точка зрения требует идентификации воспринимающей личности с космосом, то есть фактического разрушения личности как таковой, преодоления своей ограниченности и обособленности и растворения в беспредельности и множественности, требует, другими словами, перехода от «точки» к «зрению» («А не надо никаких точек зрения!»).

Наконец, абсолютная позиция есть Логос, осуществленное всеединство, в том числе и единство личностного и космического.

Эта позиция завершает булгаковскую лестницу познания; она – взгляд самой истины на героев, ищущих истины.

Отождествляя себя с тем или иным героем, занимая с ним ту или иную мировоззренческую позицию, а главное – последовательно сменяя эти позиции, читатель как бы проходит курс ученичества, обучения некоторым первоосновным истинам, необходимым для понимания истинного смысла происходящего в романе. Читателю предлагается своеобразный интеллектуально-психологический практикум: следуя за автором («За мной, мой читатель!..»), преодолевать в себе -на примере предстающих его воображению событий – все, что препятствует продвижению по этому пути – что мешает слышать и понимать обращенный к нему голос.

История на Патриарших, завершившаяся расправой над редактором Берлиозом, – это наглядно-доказательное устранение первой метафизической преграды на пути, по которому взялся вести читателя автор, первой, но не единственной. Дальнейшее развитие этого события – история Ивана Бездомного, отчасти пародируемый, но в целом всерьез пущенный в дело сюжет воспитательного романа: история взрослеющего и умнеющего героя с нескрываемым значением авторского назидания. Романтическая история Мастера и Маргариты, а также непосредственно связанные с ней московская и ерша-лаимская мистерии столь же закономерно ведут читателя еще дальше по ступеням посвящения.

Как видим, названные истории – это прежде всего истории перехода с одной ступени на другую, все более свободную, но и более ответственную. То, что мы называем позицией героя, дает ему лишь относительную устойчивость. Это бытие, чреватое событием. Это некий жизненный принцип, выявляемый в делах и поступках героя, но это и установленная таким образом определенность, предельность, которую герой, если он действительно герой, а не персонаж, не игрушка в руках судьбы, стремится преодолеть.

Так, Иванова «бездомность» вынуждает искать свой Дом, то есть преодолевать себя, свою социально обусловленную сущность. К этому же вынуждается и Берлиоз, но превращение Берлиоза оказывается возможным только после его смерти. Дело Мастера – роман; но, сумев написать роман, Мастер не имеет возможности бороться за него, это не в его силах и вне его планов. Спасти и сохранить роман (и роман, и его создателя) под силу Маргарите в этом заключается ее «дело», тоже не вмещающееся в рамки ее жизни, заставляющее ее заключать договор с дьяволом, переходить на новую для нее позицию. «Дело», которое разбирает Понтий Пилат, вдруг тоже оказывается непосильным для него, требующим каких-то внутренних перемен, ломки всего себя, что и происходит, но уже после событий на Лысой горе. Деяния же («злодеяния») Воланда на первый взгляд повсеместны и позиция его необъятна: он и рядом с Пилатом, и вместе с литераторами на Патриарших, и определяет судьбу Мастера и Маргариты, и вообще так или иначе причастен ко всему, что происходит в мире людей. Но мы понимаем, что и его позиция имеет свои пределы. Дьявол справедлив, исполняя закон, в пределах своей справедливости он, пожалуй, действительно всесилен. Но в романе показана и сила, большая, чем закон справедливости, – любовь и милосердие. Это сила, которой вполне обладает Иешуа и которую он хочет пробудить в людях.

Такова перспектива духовного развития человека, представленная в романе Булгакова, – путь, может быть, не прямой, но характернейший:

БЕЗДОМНЫЙ – БЕРЛИОЗ – МАСТЕР – МАРГАРИТА – ПИЛАТ – ВОЛАНД – ИЕШУА.

Таков, по Булгакову, путь в «свет»: последовательная смена архетипов человеческого существования – внедренная в повествовательную и образно-смысловую структуру романа программа «исправления человечества».

Разумеется, герои романа – это прежде всего образы, а никакие не концепты и не элементы структуры. На этом, собственно, и строится расчет: читатель

должен воспринимать их именно художественно, то есть относиться к ним как к живым существам, сочувствовать им, соразмышлять с ними, ставить себя на их место, как бы перевоплощаясь в них, и тем самым «входить» в поэтический мир романа. Это похоже на игру или, скажем так, на увлекательное театрализованное представление, в котором читатель оказывается не только зрителем, но и непосредственным участником. Такова, в сущности, природа художественного восприятия, и Булгакову не пришлось здесь ничего выдумывать и конструировать -он «просто» предугадывал естественную читательскую реакцию и в соответствии с ней строил свое повествование.

Важно заметить, что, подобно тому как, даже не имея ни малейшего понятия о структуре предложения, вполне можно понимать его смысл, читатель, не вникающий в структуру романа Булгакова, вовсе не обречен на его непонимание. Да же более того: если, неведающий, он соотносим с Иваном Бездомным, то, будучи теоретически искушен, он соотносится уже с редактором Берлиозом, и тогда требуются уже дополнительные интеллектуальные усилия, чтобы совладать со своим же знанием, не допустить его господства над собой.

Но этому, как и всему, что за ним последует, тоже учит роман.

Памятуя горький опыт своего учителя, автора «Выбранных мест...», да и свой собственный, Булгаков словно решил для себя, что задача художника заключается не только в том, чтобы высказать слово истины, но также и в том, чтобы это слово было услышано. В то же время он не мог не знать, что ожидало его, если бы он стал высказываться до конца и с полной определенностью. И он, чтобы исполнить свой писательский долг и при этом не слишком подвергать себя опасности, задумывает удивительную книгу, открытую для всех и в то же время далеко не каждого впускающую в себя. Как когда-то в древности, чтобы получить посвящение, требовалось пройти множество испытаний, нередко смертельно опасных, так и читателю «Мастера и Маргариты» уготован путь ученичества, который требует от него напряженной интеллектуально-нравственной работы, а для кого-то и радикального изменения своего миропонимания.

Но вступивший на этот путь не должен ожидать, что, пройдя его, он услышит нечто такое, чего не слыхал прежде, может быть, ту самую истину, которая, как было давно обещано, делает человека свободным и блаженным. Нет, у автора «Мастера и Маргариты» иное представление об истине. Он как бы говорит: истину не надо искать. Истина всюду, во всем; надо не искать истину, а учиться ее видеть и вмещать.

Сатирически, через отрицание отрицательного, изображая отклонения жизни от своего «плана», непринужденно, весело и вместе с тем педагогически, избегая по возможности высокопарности, столь повредившей Гоголю, Булгаков предоставляет читателю самому обнаруживать детали жизненного плана, а главное – убеждаться, что он, этот план, действительно есть. Он показывает, что человеческая история, как и все те истории, из которых она складывается, личностна и творится закономерно (провиденциально), хотя результаты ее творчества редко бывают совершенны. «Все будет правильно, на этом построен мир « – на этом построен и роман Булгакова. История бездомного человечества,

ищущего свой Дом, должна, по мысли автора, иметь счастливый конец и этот конец должен определять собой всю текущую жизнь. Это одна из важнейших мыслей романа: архетип продвижения человека к идеалу совпадает с архетипом идеальной человеческой жизни. В структурном плане «Мастера и Маргариты» она выразилась в том, что семи посвящениям .читателя соответствуют семь основных моментов культа Христа, известные как семь таинств.

Внимательный читатель, конечно, должен заметить, что чаша с кровью, поднесенная Маргарите на Великом Балу, и затем превращение крови в вино – это евхаристия наоборот, а приключения Ивана Бездомного, его раздевания, купание, хождение со свечой и иконой, потом раздвоение его на «ветхого» и «нового» – имитация таинства Крещения[2]. Естественно предположить, что в романе обыгрываются и другие христианские таинства, и если мы уже знаем о неслучайной, концептуальной связанности между собой семи главных героев и имеем представление об общей образно-дидактической направленности этого произведения, то столь же естественно будет допустить, что система семи таинств, угадываемых в позициях главных героев, это внутренний, отчасти скрываемый – но не настолько, чтобы его не воспринимать непосредственно, – мифопоэтический код романа «Мастер и Маргарита», его тайнодействие, образно, аллегорически и символически проявляющееся в сюжетно-фабульной и архитектонико-композиционной организации романа.

Полного соответствия между тайным и явным действием, разумеется, искать не нужно, его и не должно быть – это повредило бы художественности произведения, подобно тому как рассудочное следование заранее заданной концепции помешало Ивану Бездомному, несмотря на его несомненный талант, создать полноценное произведение искусства. Важно другое -и даже необходимо для понимания романа Булгакова – ощутить смысловую энергию этого действия, предопределяющую и развитие внешних событий, и отношения между автором и читателем.

Если бы церковный ритуал в «Мастере и Маргарите» был только экзотической подробностью или только соответствующим фоном для изображения дьявола и демонов, у нас, пожалуй, не было бы серьезных оснований считать этот роман магическим. Но в романе Булгакова все ритуал, вся жизнь во всех ее проявлениях, вплоть до бытовых реплик и жестов, на всем печать времени и все сквозит вечностью. Правда, как таковой, в традиционном зрелищно-мистическом своем виде, ритуал представлен здесь только однажды, в главе «Великий Бал у сатаны», но зато это, по всем признакам, кульминация романа, для читающего – момент исключительный, момент «прозрения», когда становится очевидной необходимость и логическая связанность всех предшествующих и последующих событий.

В этой точке пересекаются все основные сюжетные линии романа, соединяются все его главные конфликты: спор на Патриарших прудах и судьба Мастера, жертвенная любовь Маргариты и вина Понтия Пилата, антагонизм действительного и мнимого, священного и инфернального, света и тьмы. События романа представляются в этот момент полностью подчиненными ритуальному действу, черной мессе, приготовлением к ней («Проскомидией») и ее

завершением, то есть тоже ритуалом, но исполняемым в обстановке повседневной жизни. Как ни принципиален спор на Патриарших, а все же он не более чем шутовской обряд перед отрезанием головы у одного из споривших, с тем чтобы в последствии она стала ритуальной чашей на дьявольской литургии. Все дальнейшие действия устроителей мессы тоже последовательно ритуализованы: освобождение квартиры № 50, места для проведения шабаша, поиски в массе москвичей «королевы Марго» и подходящей искупительной жертвы.

Подготовка и проведение мессы – главный фабульный движитель в «Мастере и Маргарите», мистическое объяснение всему происходящему в Москве спустя девятнадцать веков после происшедшего в Ершалаиме. Для героев романа – это рок, которому они не в состоянии противостоять, но могут только относительно него личностно самоопределиться (Берлиоз, например, «мог бы» уверовать во Христа и спастись, Маргарита – отказывается от сделки с дьяволом и т.п.). Тем самым подготовление к мессе оказывается предопределенным самовыявлением московской жизни описываемого времени, ее сущностью, явленной в словах, в поступках, в деяниях, в разного рода реакциях на этот дьявольский тест. Это, иными словами, слово эпохи о себе, выговариваемое в ходе искусно поставленного дьявольского эксперимента. Сама же литургия – это ответное слово сатаны, его ответы и Берлиозу, и Маргарите, и всем остальным, кто хоть как-нибудь вовлечен в это действо.

Но короткая речь Воланда, обращенная к голове Берлиоза, это только то, что может быть воспринято именно головой, разумом. Слово же Воланда как антитеза божественному Слову – это он сам и все, что так или иначе связано с его присутствием и на Великом Балу, и до его начала, и после него. Это вся дьяволиада Москвы 30-х, символически представленная как бы ее экстрактом – кровью шпиона Майгеля. Кровь Майгеля, налитая в череп Берлиоза и поднесенная Маргарите, – в этом Булгаков увидел тайный смысл своей эпохи – литургию дьявола, где все наоборот: где вместо крови Христа – кровь Иуды, где алтарем служит «блудница», где гремит бесовская музыка и раздаются богохульства.

Описание Великого Бала не случайно напоминают читателю описания московской жизни (например, обед в «Грибоедове») : ведь точно так же гибель Берлиоза пред-описана до самого несчастья. Подготовление к мессе – это, таким образом, подготовление и читателя к ее восприятию. Бал обнаруживает и делает явным то, к чему читатель уже должен быть готов, хотя бы и подсознательно. Сам же Бал подготавливает восприятие еще более концентрированное: уже не разрозненно-умозрительное и не конкретно-зримое, а субстанциально-действенное, именно «принятие в себя», выразившееся в гипнотически четком и властном приказе Воланда: «Пей!»

«Пей!» – обращение и к читателю, не только к королеве Бала. Это момент, в который, скажем так, что-то происходит – что-то такое, после чего и развитие событий романа, и энергия повествования идут на спад.

Другие, меньшие кульминационные всплески тоже являют некий прорыв в иную реальность и по своему основному смыслу могут быть приравнены к

другим христианским таинствам. Связанные воедино, они образуют метасобытийный сюжет романа:

КРЕЩЕНИЕ – МИРОПОМАЗАНИЕ – ПОКАЯНИЕ – ЕВХАРИСТИЯ – СВЯЩЕНСТВО – БРАК – ЕЛЕОСВЯЩЕНИЕ.

Смысл таинства Крещения – духовное обновление, возрождение к «новой жизни». Текст Булгакова предоставляет возможность буквально до деталей соотнести сюжетный ход романа с основными моментами этого таинства, открывая при этом достаточно широкое поле для свободных, «непредусмотренных» ассоциаций, если они согласуются с общим, интуитивно постигаемым смыслом книги.

«Крещение» Ивана началось еще до начала романа. Мы узнаем, что он уже получил, как того требует ритуал, новое имя, псевдоним Бездомный, и произнес слова отречения, написав антирелигиозную поэму. Ритуальный характер этих действий еще очевиднее в начальной редакции романа, где Иван по наущению дьявола наступает на изображение Христа[3].

В первой главе романа происходит, по сути, то, что соответствует в таинстве Крещения чтению символа веры: Берлиоз последовательно, пункт за пунктом, сначала сам, а потом отвечая на расспросы Воланда, формулирует символ своего неверия, а Иван, «крещаемый», соглашается с ним «на все сто». Появление на Патриарших дьявольской «тройки» - Воланда, Коровьева и Бегемота («Тройка двинулась в Патриарший...», «Тройка мигом проскочила по переулку...») – чем не сатанинская интерпретация божественной Троицы, имя которой надлежит произносить при крещении. Приобретение свечи и иконки, купание в Москве-реке, а затем облачение в «светлые одежды» – все это тоже характерные и достаточно легко узнаваемые приметы, указывающие, что бесовское наваждение, пережитое Иваном, содержало вполне определенную цель.

Помимо образно воспринимаемого, в «Мастере и Маргарите» прочитывается также аллегорическое антикрещение. Автором обыгрываются аллегории, традиционные в христианской экзегетике: новозаветные сравнения крещения с баней, гробом (смертью) и потопом, что соответствует основным моментам эволюции Ивана Бездомного, его как бы троекратному погружению в некую иррациональную стихию.

Первое погружение Ивана – купание в Москве-реке, «баня водная» (Ев. 5, 26), «баня возрождения и обновления Святым Духом» (Тит. 3, 5), и отражения этого образа в кривых зеркалах романа: купающаяся голая гражданка в ванне со сбитой эмалью, экстраванна в клинике Стравинского, ванна, которую пристроил Алоизий Могарыч в подвале Мастера, наконец, несколько неожиданное, но художественно оправданное сравнение с баней атмосферы Великого Бала. Второе погружение – пребывание Ивана в «доме скорби» и его там «раздвоение», то есть, на языке Евангелия, умирание для греха, погребение со Христом в смерть (Рим. 6, 2-4), совлечение с себя «ветхого человека» и облечение в человека «нового» (Еф. 4, 22-24). И третье, последнее погружение, которым завершается роман, – лунный потоп: «...луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное

наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом». Лунный потоп – вариация третьего новозаветного образа Крещения – образа предстоящего спасения, воскресения, подобного спасению немногих во времена Ноя (1 Петр. 3, 18-21).

Трем погружениям Ивана отвечают три фрагмента романа о Понтии Пилате (гл.2, 16 и 25-26), которые в общем течении повествования вызывают как бы троекратное погружение читателя в иную действительность, в минувшее, в образно-представимое переживание того, о чем символически свидетельствует таинство Крещения.

Если Иван Бездомный – новокрещенный, то Берлиоз – его крестный отец. «Крещен» же Иван, по-видимому, самим дьяволом: новая жизнь для него началась после встречи с Волан-дом, и, несомненно, по внушению Воланда он полез в Москву-реку. Но роль крестителя подходит и Берлиозу; во всяком случае, его отрезанная голова должна в этом ассоциативном поле соотноситься и с головой Иоанна Крестителя[4].

Отметим также, что в первых редакциях романа автор именует Берлиоза Владимиром Мироновичем, отсылая нас ко времени киевского князя Владимира, крестившего Русь, и как бы соотнося его с другим Владимиром – Лениным, крестившим Россию новым, иным крещением[5].

Двойное «МИР» в имени и отчестве редактора – ВладиМИР МИРонович – должно было, видимо, указывать на мирское качало его деятельности, а в системе таинств – на таинство Миропомазания, таинство освящения плоти, плотного, материального. Булгаков мог знать (во всяком случае, прочитать в словаре Брокгауза и Ефрона, которым постоянно пользовался), что до того, как в этом таинстве стали употреблять миро, в нем использовалось чистое растительное масло[6]. Так что Аннушка разлила масло в точном соответствии с общим ходом дьявольской литургии. Как и всякое таинство, это событие космического значения, – не случайно Воланд узнает о нем (точнее, показывает, как об этом можно узнать), сделав кое-какие астрологические расчеты.

Таинство Покаяния совершается в романе Мастером; его исповедь – это, пожалуй, единственная исповедь в романе, остальные герои не склонны ни перед кем раскрывать свою душу, хотя всячески побуждаются к этому – в кабинетах следователя, психиатра и в других кабинетах.

«Покайся, Иваныч! Тебе скидка выйдет!» – слышит управдом Никанор Иванович Босой в момент своего ареста. Смысл этих напутственных фраз, причудливо преломившись в сумеречном сознании Босого, оформится затем в его сновидение (глава «Сон Никанора Ивановича»), представляющее пародию на коллективное покаяние. В романе, кстати, упоминается о. Иоанн Кронштадтский («писатель Иоганн из Кронштадта»), инициатор введения в церковную практику коллективных покаяний.

Если Крещение – это совлечение с себя «ветхого Адама», то Покаяние – умерщвление в себе «Каина». Покаяние, вообще говоря, это обнаружение перед другим существом своей души и свой суд над ней «при свете совести». Исповедуясь перед Иваном, Мастер сокрушается даже о том, в чем нет его прямой вины. Никанор Иванович тоже кается, но его раскаяние, хоть и

искреннее, но все же иного рода, скорее юридическое, нежели духовное. «Брал! – признает он на допросе. – Брал, но брал нашими советскими!»

О таинстве Евхаристии можно еще добавить, что его литургический смысл выражает единение человека с Богом и обещание грядущего воскресения. После принятия Маргаритой дьявольского причастия «воскресение» происходит незамедлительно: она тотчас же переходит из астрального плана на физический. Смерть Мастера и Маргариты – обратный переход, и тоже после «причащения»: «Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне. Видели, как все окрашивается в цвет крови».

Церемоний облечения властью – «таинство Священства» – в «Мастере и Маргарите» несколько, описанных подробно или только констатированных: замещение Берлиоза Желдыбиным, надевание Мастером сшитой для него шапочки, знака его посвященности, коронация Маргариты. Но наиболее детально природа и механизмы власти раскрываются в романе, по понятным причинам, на примерах отдаленного прошлого, в главах о Понтии Пилате.

Три силы столкнулись здесь в смертном поединке: государственная власть наместника римского императора, церковно-административная власть первосвященника Каифы и духовная власть философа и проповедника из Эн-Сарида. Насильственной физической власти одного человека над другим и порабощающей власти догмата противополагается нечто новое: свободная жизнь в истине, жизнь, которая впоследствии станет содержанием религиозного культа, содержанием таинств. И хотя эта жизнь, в сущности, не противоречит ни первому, ни второму – «кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф.22,21),- говорит евангельский Христос, а в отношении иудейской законности: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков; не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5,17), – это не спасает и не могло спасти Иешуа. Смертный приговор был неотвратим – и с точки зрения юридического законодательства, слишком жесткого и регламентированного, чтобы принять эти парадоксы, и с точки зрения догматического богословия, не привыкшего к такому образу мышления, и с точки зрения непостижимой вселенской закономерности, по которой умирают и воскресают боги.

Таинство Брака совершает в романе Воланд, воссоединяя Мастера и Маргариту и закрепляя их союз благословением и подарком – золотой подковой с алмазами. Подробнее об этом было в ранних редакциях, например, в третьей.

«Маргарита опустилась у ног Воланда на колени, а он вынул из-под подушки два кольца и одно из них надел на палец Маргарите. Та притянула за руку поэта (Мастера. – А.К.) к себе и второе кольцо надела на палец безмолвному поэту.

- Вы станете не любовницей его, а женой, – строго и в полной тишине проговорил Воланд...» [7].

Последнее, седьмое таинство – Елеосвящение, снискание благодати через помазание елеем больного или умирающего. Вероятно, помазание Берлиоза растительным маслом должно восприниматься не только как миропомазание, то есть как обязательное дополнение к таинству Крещения, но и как совершаемый над ним – умирающим – обряд соборования[8].

По учению православной церкви, таинство Елеосвящения служит «духовным врачеством для недугов телесных», а также дарует болящему «оставление тех грехов, в которых он не успел раскаяться» [9]. Врачей разного рода и звания в «Мастере и Маргарите» немало, но истинным врачом, то есть лечащим физические болезни нефизическими средствами («Сознайся, ты великий врач?»), можно с полным основанием назвать только одного – Иешуа Га-Ноцри.

Итак, семь главных героев «Мастера и Маргариты», каждый из которых представляет вполне определенную, уходящую в глубь веков мировоззренческую традицию (Иван – Левий Матвей, Берлиоз – Кайфа и т.д.), соотнесены в романе с семью православными таинствами. Сюжет романа, с одной стороны, разомкнут в жизнь, стремится к всеохватности в изображении культурно-исторической реальности, но, с другой стороны, он разомкнут и, так сказать, в себя, к высвобождению смысла и энергии словесно-художественной материи. Так что всевозможные генеалогические, типологические, даже топографические разыскания вокруг романа «Мастер и Маргарита» вовсе не всегда прихоть литературоведов или безответственный энтузиазм любителей – они объективно заданы романом.

В сюжетной реальности романа таинства изображены пародийно, даже местами святотатственно, как того и требует присутствие в ней дьявола. Это прежде всего полумистический-полуиронический фон, необходимый для философско-религиозного осмысления его фигуры, некоторая даже мистификация читателя, розыгрыш с явным намерением озадачить, поразить, ошеломить, привести в состояние, близкое к тому, в каком оказался Иван Бездомный, слушающий странные речи странного профессора. Если эта удается, если противостояние читателя и автора пришло движение, тогда начинается литургия всерьез, литургия, которой читатель не сторонний наблюдатель и не досужий интерпретатор, а непосредственный участник.

Черная месса в квартире №50 и полночь в «Доме Грибоедова» – это образно-пародийное выражение литургии; встроенные в конструкцию романа и вплетенные в повествование литургические темы, мотивы, положения, атрибуты и т.д., образующие мифопоэтическую основу сюжетно-фабульного единства[10], – это аллегорическое ее выражение; представленная как длящийся акт духовного перерождения и преображения читающего – это символическое воплощение, литургического действа в «Мастере и Маргарите».

Так, «вхождение» читателя в поэтический мир произведения типологически подобно таинству Крещения, акту «вхождения» в Церковь. «Предвечная премудрость, – писал, например, автор известного труда по христианской аскетике епископ Феофан, – создала себе дом на земле: дверь, вводящая в сей дом, есть таинство крещения» [11], Иван Бездомный, как точно указывает его псевдоним, это человек «без дома», «блудный сын», но который, движимый неясными ему чувствами, все же находит свой истинный дом и находит дверь в него.

Смерть Берлиоза, воспринимаемая символически, означает устранение каких-либо спекулятивных препятствий на пути познания, достижение состояния повышенной восприимчивости, открытости, готовности внимать слову

истины. Таким же образом можно перевести на язык эстетики значения и других таинств: «покаяние» (греч. «перемена ума») – как ценностную переориентацию в процессе художественного восприятия, «причащение» – как духовную причастность воспринимаемому и т.д.

Литургическая служба, которую отправляет роман «Мастер и Маргарита» в соборном читательском сознании, не покажется странной фантазией его автора (или автора статьи), если мы вспомним, о чем размышляли и на что надеялись русские художники и мыслители на рубеже двух культур.

Вслед за выступлениями Владимира Соловьева многие из них основную особенность нового искусства находят в изменении его отношения к действительности, в усилении его активно-деятельного и мистического начала – в теургичности. «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[12], – писал В.Соловьев в работе «Общий смысл искусства».

Искусство (в частности, театр) должно перестать быть только зрелищем, провозглашал Вячеслав Иванов, оно должно стать действом, «воспоминанием о мистическом событии, космическом таинстве», в котором зритель становится деятелем, соучастником действа: «Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»[13]. В этом же видел задачу будущего искусства и А.Скрябин – в осуществлении мировой мистерии, грандиозного соборного действа, где «сольются в творческом экстазе и оркестр, и хор, и слушатели и все унесется в дионисийском вихре в иные планы бытия...»[14].

Н.Бердяев, осмыслив творчество как единственное оправдание человека, считал ненормальным, болезненным положение, когда «вместо бытия творится культура»[15]. Подлинное искусство, утверждал он, есть в сущности своей теургия: «Искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту, как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. В теургии слово становится плотью. В теургии искусство становится властью... теургия – знамя искусства последних времен, искусства конца...теургия – предел внутренних устремлений художника, его действа в мире»[16].

Еще несколько определений: теург – «обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие» (А.Блок)[17]; теургия – «воплощение Вечности путем преображения воскресшей личности» (А.Белый)[18]. Учитель Андрея Белого, доктор Штейнер, уточнял: теургия – искусство настоящего, вечно настоящего, а не давно прошедшего или неопределенного будущего: «то, что в древних мистических культах разыгрывалось внутри храмов, через христианство получает значение исторически-мирового факта»[19], то есть акта творения мира, истории, жизни.

Представление о новом искусстве как искусстве деятельном, преобразующем действительность, устанавливающем новые отношения между автором и зрителем (слушателем, читателем), было, как теперь становится все очевиднее, моментом сближения и даже совпадения не только перечисленных, но

и, как ни парадоксально, прямо противоположных позиций. Знаменитое ленинское «литература должна стать частью общепролетарского дела», так шокировавшее многих, или не менее знаменитый тезис Чернышевского «прекрасное есть жизнь» были продиктованы, надо полагать, той же духовно-исторической потребностью, что и положения современников-идеалистов (недаром В.Соловьев сочувственно воспринял «эстетический реализм» Чернышевского, назвал его «первым шагом к положительной эстетике»)[20].

Знаменательно и, конечно же, не случайно, что первой советской пьесой стала мистерия, а точнее – антимистерия, поставленная в 1918 году В.Мейерхольдом и В.Маяковским, «Мистерия-буфф». Революционное искусство стремилось освоить новые художественные пространства, овладеть новым языком, новыми формами общения с публикой, утвердить новое миропонимание. И – как естественное продолжение бунта против старого мира и его основ – провозглашалась «новая проповедь Нагорная», производилась; замена Богочеловека Человекобогом.

В это же время, в 18-м году, пишет статьи о философии культа о. Павел Флоренский. Как известно, Михаил Булгаков рекомендовал читать брошюру этого автора («Мнимости в геометрии») тем, у кого строение романа «Мастер и Маргарита» вызывало недоумение. Но в работах Флоренского мы найдем объяснения и многим другим странностям булгаковского романа. Даже если предположить невероятное, что Булгаков, читавший и перечитывавший его «Мнимости», не пожелал познакомиться с другими, более известными трупами своего великого соотечественника и современника, то и в этом случае нам не обойтись без обращения к Флоренскому как одному из невольных комментаторов «Мастера и Маргариты».

Так, о теургии («феургии») он писал, что она – самая суть человеческой жизнедеятельности, самая человечность: «Феургия – как средоточная задача человеческой жизни, как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла – была во времена древнейшие точкою опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств. Она была реальным условием развития самосознания, родником жизни, всею деятельностью человека. Все деятельности находили в ней свое единство и вне ее рассматривались как существующие легкомысленно, поверхностно, блудно, так сказать, и, следовательно, незаконно и болезненно. Точнее сказать, автономное существование вне-феургических деятельностей было кощунственным преступлением и рассматривалось именно так»[21]. Поэтому (по Флоренскому) современное искусство и особенно искусство будущего, чтобы вновь обрести «уверенность в безусловной нужности своей», должно стремиться быть «феургическим».

Михаил Булгаков утверждает свой роман именно как деяние, как теургическое делание нового человека, отвращающее от всего, что подменяет собой подлинное творчество и подлинную жизнь. Противодействие подлинного и мнимого – это, пожалуй, главное, на чем строится в «Мастере и Маргарите» диалог автора и читателя, динамика их отношений. Но подлинное почти всегда представлено у Булгакова неявно, угадываемо, это, если говорить в целом, прежде

всего сам роман, в реальной борьбе со временем утверждающий себя как подлинность и реальность. В самом же романе изображена в большей части преодолеваемая им борьба мнимостей – мнимой культуры, отпавшей от своего корня, культа, и мнимого культа – оккультизма.

Сознавая себя наследником русской культуры, Булгаков наследовал, разумеется, не только то в ней, что было признано новым временем, но весь неделимый и независимый от времени ее дух, ее единую, хотя и многообразно, в спорах и отрицаниях, раскрываемую идею. Теургичностъ, скрытая или явно декларативная, – это, возможно, самый характерный признак «русской идеи», не позволяющий жизни быть только жизнью, а культуре – только культурой.

Поэтому надо ли удивляться, что Булгаков мог воспринять революцию как выплеснутую через край, через все края, теургическую энергию, ломающую вековые барьеры и загороди и переиначивающую в своей неукротимости все, что мешает ее стихийному проявлению: каноны, законы, заповеди... «Переделка бытия» могла его увлечь («Пою тебе, о бог Ремонта!»), но его не могло и не тревожить игнорирование опыта и пророчеств русских художников, мастеров, тех открытых ими законов и принципов, по которым эта переделка должна осуществляться и без чего вся грандиозная, во всю страну, мистерия приобретала обратный смысл, становилась дьяволиадой.

Примечания

1. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. - М., 1988. - С.407.
2. См.: Haber E.C. Mythic Structure of Bulgakov's «Master and Margarita» // The Russian Review. 1975. - Vol.34. - N4. - P.406; Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Slavica Hierosolymitana. – Jerusalem, 1978. - Vol.3. – С.198-251. – С.244; Йованович М. Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Зборник за славистику. - Нови сад, 1980. - №18. – С.113; Бонецкая Н.К. Образ автора в системе художественного произведения (К вопросу об эстетической природе образа автора. На материале творчества Н.В.Гоголя, Н.С.Лескова и М.А.Булгакова). – Дис. … канд. фил. наук. – М., 1985. - С.181-185; Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова: Заметки на полях романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Памир. - Душанбе, 1986. - №5. – С.159.
3. Булгаков М. Копыто инженера: Три отрывка из черновых редакций романа «Мастер и Маргарита» // Памир. – Душанбе, 1984. - №7. – С.50-51.
4. См.: Гаспаров Б. Из наблюдений... – С.224; Pagnini S.P. Морфология Мастера и Маргариты как волшебной сказки // Atti del convegno “Michail Bulgakov” (gargnano del garda, 17-22 settembre 1984). – Milano, [1986]. – С.442.
5. Вспомним, что сказано о Берлиозе: «маленького роста, упитан, лыс». И пусть читателя не смущает, что у героя «хорошо выбритое лицо» и очки, - «гладко выбритое» лицо и, опять же, очки имеются и у профессора Владимира Ипатьевича Персикова из повести «Роковые яйца», а уж он-то точно соотнесен с личностью вождя. Читательские ассоциации должно было стимулировать также «политическое» отчество героя.

6. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. - Т.XX. - СПб., 1897. – С.390.

7. ОР ГБЛ. – Ф.562, к.8, ед. хр.10.

8. Кстати, Б.Гаспаров, наблюдая над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита», заметил («Из наблюдений...», с.244), что мотив масла всегда предшествует событиям в романе: смерти Берлиоза, предательству Пилата (запах розового масла), убийству Иуды (масличный жом в Гефсимании). Эта закономерность становится значимой, если мы будем воспринимать ее как одно из проявлений совершаемого таинства.

9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т.XIa. – С.601.

10.Сюжет – безотносительная, онтологическая событийность произведения; фабула – событийность гносеологическая, обусловленная читательским, восприятием. Сюжет – то, что объективно происходит в произведении, ряд событий, замкнутых одним, определяющим их событием; фабула – то, как участвует в этом читающий. Сюжет – «судьба», фабула – «жизнь» поэтическом мире произведения.

11.Епископ Феофан. Путь ко спасению. Краткий очерк аскетики. - Ч.3. - М.,1899. – С.18.

12.Соловьев В.С. Собр. соч. - Т.6. - СПб., 1912. - С.90.

13.Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Золотое руно. – 1906. - №6. – С.56.

14.Булгаков С. Тихие думы: Из статей 1911 -15 гг. - М., 1918. – С.141.

15.Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. - М., 1916. - С.113.

16.Н.Бердяев, Смысл творчества: Опыт оправдания человека. - С.241 – 242.

17.Блок А. Собр. соч.: В 8 т. - Т. 6. - М. - Л., 1962. – С.328.

18.Белый А. Символизм как миропонимание // Мир искусства. – 1904. - №5. – С.185.

19.Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. - М., 1912. – С.114.

20.См.: Соловьев В.С. Собр. соч. – Т.7. - СПб., 1912. – С.69-77.

21.Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – Т.17. – М., 1977. – С.105.

ТАЙНОДЕЙСТВИЕ В «ЗАПИСКАХ ЮНОГО ВРАЧА»

Не странно ли: в рассказах о революционном и роковом для России 1917-м годе – ни слова о самой революции? Объяснения этому есть, но взаимоисключающие. Официальная критика диагностировала «политическую близорукость» автора и потому, чтобы исправить ее, 1917-й год был изменен в тексте на 1916-й [1, т.1., с.550]. Неофициальная же критика склонна была видеть в этом, наоборот, «политическую дальнозоркость» - многозначительную фигуру умолчания: «Ничего не произошло, - заключает, например, Е.Эткинд, – ни юный доктор, ни приезжающие к нему мужики не заметили великой Революции. Да она и не имеет значения по сравнению с муками болеющих людей и горькими переживаниями врача, стремящегося им помочь…» [2, с.156].

Оба объяснения по меньшей мере курьезны. Достаточно обратиться к другим произведениям Булгакова, а также к его дневникам, письмам, чтобы не осталось сомнений: социально-политические процессы в стране вызывали у него острейший, болезненный интерес, а сама революция виделась ему «грандиозным» явлением [1, т.5, с.446]. Герой «Записок…», живя в смоленской глуши, занятый беспрестанной борьбой за жизни и здоровье своих пациентов, мог и в самом деле не увидеть, что происходит в его стране, но доктор Булгаков – уж он-то, разумеется, все увидел. И все понял.

На исходе 1917 года он писал сестре:

«Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось все видеть воочию, и больше я не хотел бы видеть. Я видел, как серые толпы с гиканьем и гнусной руганью бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве... тупые и зверские лица... Видел толпы, которые осаждали подъезды захваченных и запертых банков, голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется и на юге, и на западе, и на востоке, и о тюрьмах. Все воочию видел и понял окончательно, что произошло» (Н.А.Булгаковой-Земской, 31.XII.1917) [1, т.5, с.390].

Все это надо было описать: и серые толпы, и разрушенные дома, и голод, и кровь, и тюрьмы, и зверства, и темноту, и многое другое, что не могло не случиться потом. И все это было описано – в «Записках юного врача».

Другая странность этих рассказов – отсутствие в них мистики, столь же характерной для «мистического писателя» Булгакова, как и его «историзм». Отсутствие «истории» и «мистики» способствовало почти беспрепятственному прохождению рассказов в печать – и в 1926 году, и затем в 1963-м, что, по-видимому, и было главной причиной «отсутствия» этих тем, а вернее, этих качеств булгаковской прозы. Хотя, возникает вопрос, может ли она считаться вполне булгаковской без этих качеств?

Если принять во внимание удивительную цельность творчества Михаила Булгакова, которая проявляется и в глубинной структурной идентичности его произведений, и в естественности его художественной эволюции, и в

повторяемости любимых мыслей, характеров, мотивов и т.д., тогда, может быть, прежде чем объявлять «Записки юного врача» исключением, нарушающим эту цельность, стоит поискать в них наличность названных качеств? Попробуем, во-первых, предположить, а затем проверить, что революция в этих рассказах все-таки присутствует, и не только в каких-то невнятных отголосках, а весь цикл, все произведение в целом является аллегорией революции и ее последствий. Во-вторых, попробуем предположить, что повествование в этих рассказах не только аллегорично, но и символично, и что весь цикл, и сама его цикличность, подчинены закономерностям, которые позволяют читателю входить и включаться в процесс символического, или, если угодно, мистического смыслопроявления.

В романе «Мастер и Маргарита», итоговом произведении Булгакова, достаточно определенно обнаруживаются условия существования личности во времени и вечности – тайнодействие [3]: семь главных героев романа представляют семь ступеней эволюции («излюбленной» и «великой» [1, т.5, с.446], как называет ее «мистический писатель» Булгаков) и одновременно – семь христианских таинств, в которых и осуществляется эта эволюция – движение от низших форм сознания к высшим, от природного к духовному, от тьмы к свету.

Удивительно, но в цикле «Записки юного врача», начальном замысле Булгакова, при внимательном прочтении можно обнаружить тот же пунктир эволюции и даже те же семь таинств, причем эта семеричность выражена, пожалуй, с еще большей очевидностью – в семи рассказах, составивших этот цикл. Подобно тому, как негатив при определенных условиях производит позитив, так и в «Записках юного врача», совмещенных с романом «Мастер и Маргарита», отсутствие «революции» и «мистики» неожиданно оказывается присутствием – и «мистики», и «революции», причем в их нерасторжимом единстве – проявляя в описываемых событиях «мистику революции».

Воспринимаемая мистически, революция предстает не только в ее онтологической данности, но и в перспективе ее исторической неизбежности («непреложности», как сказал бы Булгаков [1, т.5, с.447]). Поэтому сбывающиеся социально-исторические пророчества «мистического писателя» – это не что иное, как подтверждения его самоопределения, то самое «седьмое доказательство», которого так требует научное сознание.

Именно с пророчества и начинается путь Михаила Булгакова в литературе – с его провидческой статьи 1919 года с характерным названием - «Грядущие перспективы», где он говорит о случившемся в России как о тяжелой, «злостной» болезни. Обращенные к этим же событиям «Записки юного врача» повествуют, надо полагать, о том же, о «грядущих перспективах», но профетический смысл облечен в них в художественные формы, благодаря чему приоткрывается избирательно и независимо даже от авторских намерений.

Итак, 7 рассказов – 7 таинств: тайнодействие, в которое оказались вовлеченными и автор «Записок», и его народ, и вообще весь мир.

1. Полотенце с петухом.

Приезд врача в Мурьинскую больницу напоминает приезд священника в сельский приход. Или – но это уже более отдаленная ассоциация – прибытие жреца во введенное ему святилище. Подобное ассоциативное восприятие действительности присуще прежде всего самому герою, который, едва ступив во двор больницы, услышал:

...ПРИВЕТ ТЕБЕ... ПРИ-ЮТ СВЯ-ЩЕННЫЙ...

Тут же вспоминается университет, где герой был «рукоположен» в целители, и диплом, знак его *священства*. Священство, как понимается оно в эзотерических учениях, - не есть сумма знаний, пусть даже самых сокровенных, хотя они тоже важны и необходимы. Опытные коллеги Юного Врача – фельдшер и две акушерки – знают, пожалуй, поболее его. Отличает же врача от неврачей, как и священника от его прислужников, особая данная ему власть, способность быть проводником высших сил, с помощью которых он исполняет свои обязанности. В этом его деятельность сходна с поэтическим творчеством – недаром Пушкин называл поэта жрецом: он совершает свои действия *вдохновенно*, слушая никому, кроме него, не слышимый голос.

Юный Врач начинает слышать этот голос сразу же, как приехал. Голос был то суров и устрашающ, а то насмешлив и ироничен.

«ТУТ-ТО ТЕБЕ ГРЫЖУ И ПРИВЕЗУТ, - БУРКНУЛ СУРОВЫЙ ГОЛОС В МОЗГУ,- ПОТОМУ ЧТО ПО БЕЗДОРОЖЬЮ ЧЕЛОВЕК С НАСМОРКОМ (НЕТРУДНАЯ БОЛЕЗНЬ) НЕ ПОЕДЕТ, А ГРЫЖУ ПРИТАЩИТ, БУДЬ ПОКОЕН, ДОРОГОЙ КОЛЛЕГА ДОКТОР». ГОЛОС БЫЛ НЕГЛУП, НЕ ПРАВДА ЛИ? Я ВЗДРОГНУЛ.

«МОЛЧИ, - СКАЗАЛ Я ГОЛОСУ, - НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ГРЫЖА. ЧТО ЗА НЕВРАСТЕНИЯ? ВЗЯЛСЯ ЗА ГУЖ, НЕ ГОВОРИ, ЧТО НЕ ДЮЖ».

«НАЗВАЛСЯ ГРУЗДЕМ, ПОЛЕЗАЙ В КУЗОВ», - ЕХИДНО ОТОЗВАЛСЯ ГОЛОС.

Кто же он: просто *страх*? Или это тот, кого Сократ называл *демоном* – духовная сущность, тайный советчик человека?..

«ИНСИПИН ИНСИПИНОМ, А КАК ЖЕ ВСЕ-ТАКИ С ГРЫЖЕЙ БУДЕТ?»- УПОРНО ПРИСТАВАЛ СТРАХ В ВИДЕ ГОЛОСА.

«В ВАННУ ПОСАЖУ, - ОСТЕРВЕНЕЛО ЗАЩИЩАЛСЯ Я, - В ВАННУ. И ПОПРОБУЮ ВПРАВИТЬ».

«УЩЕМЛЕННАЯ, МОЙ АНГЕЛ! КАКИЕ ТУТ, К ЧЕРТУ, ВАННЫ! УЩЕМЛЕННАЯ, - ДЕМОНСКИМ ГОЛОСОМ ПЕЛ СТРАХ. – РЕЗАТЬ НАДО...»

Но вот привозят пациента, не с грыжей, но похуже грыжи, и врач должен показать, что он умеет и на что способен, и тут-то все и объясняется. Все, чему учат в университете, - это *наука*; все, чему учит жизнь, - это *опыт*; но то, что требует экстраординарных решений в каждый конкретный момент, здесь и сейчас, - это *искусство*, совершаемое в состоянии *просветления* и направленное высшей, идущей как бы изнутри сознания помощью.

В ГОЛОВЕ МОЕЙ ВДРУГ СТАЛО СВЕТЛО...

Вот она, разгадка и суть врачебного и всякого иного искусства: свет, вдруг озаряющий сознание. Все прочее – ремесло, неведение, тьма. Даже учебники, даже многолетний опыт... ВСЕ СВЕТЛЕЛО В МОЗГУ, И ВДРУГ БЕЗ ВСЯКИХ УЧЕБНИКОВ, БЕЗ СОВЕТОВ, БЕЗ ПОМОЩИ Я СООБРАЗИЛ...

Кто сказал, что искусство врача не требует вдохновения? Доктор Булгаков это опровергает!

...НЕ УМИРАЙ, - ВДОХНОВЕННО ДУМАЛ Я...

И далее:

- ГИПС ДАВАЙТЕ, - СИПЛО ОТОЗВАЛСЯ Я, ТОЛКАЕМЫЙ НЕИЗВЕСТНОЙ СИЛОЙ.

И еще:

...И ЗИЯЛО НА ГОЛЕНИ ВДОХНОВЕННО ОСТАВЛЕННОЕ МНОЮ ОКНО НА МЕСТЕ ПЕРЕЛОМА.

Полотенце с красным вышитым петухом, преподнесенное в благодарность за спасенную жизнь, выражает какую-то важную мысль, недаром оно вынесено в название рассказа.

Мы вспоминаем, что возница, привезший Врача в Мурьино, ЗАХЛОПАЛ РУКАМИ, КАК ПЕТУХ КРЫЛЬЯМИ, что день приезда Врача был ознаменован кровавым убийством – убийством петуха.

ЕГО Я ДОЛЖЕН БЫЛ СЪЕСТЬ.

Это похоже на языческий обряд. Возможно, это и есть языческий обряд, приобщение к тем силам, к тому воинству, которое представляет эта оккультная птица. «Петух – птица, приветствующая восход солнца; своим пением он как бы призывает это животворящее светило, прогоняет нечистую силу мрака и побуждает к жизни усыпленную природу» [4, с.129]

Об этом, по-видимому, и возвестил возница-петух: пришествие рассвета и наступление власти светлых и добрых сил, доставив в деревенскую темень представителя этой светлой силы - «белой гвардии»... или, скажем иначе: «доброй гвардии» - «la bonne garde» - доктора по фамилии Бомгард.

А может быть, голос, который слышит врач Бомгард, это вещий голос съеденного им Петушка, еще одна пушкинская реминисценция? Сначала, словно в отместку, проявляется поглощенная субстанция страха, но затем – его функциональная сущность, дающая помощь в борьбе со смертью, с силами тьмы и обещание побед в этой борьбе. Нет, пожалуй, это слишком вольная ассоциация, мы ее отставим.

Зато вспомним 14-ю главу романа «Мастер и Маргарита», которая называется «СЛАВА ПЕТУХУ!». Это потому, что петух – спаситель, провозвестник рассвета – времени, когда силы тьмы терзают власть над человеком.

Спасенная доктором Бомгардом девушка и подарившая ему полотенце с вышитым красным петухом, разгадала мистический образ того, кто ее спас. Как Вероника, на чьем платке отпечатался лик Спасителя...

2. Крещение поворотом.

Строго говоря, в рассказе «Крещение поворотом» описывается не крещение, а рождение. Но ведь крещение – в мистическом смысле – это тоже рождение, «второе», «духовное». Так что автору не потребовалось каких-то особых ухищрений, чтобы вызвать поток крещенских ассоциаций: самое крещение – это ассоциированный код, внешне напоминающий процедуру родов.

Все основные моменты этого таинства в рассказе налицо. Во-первых, главное: льющаяся на протяжении всего рассказа вода:

ЦЕЛЫМИ ДНЯМИ И НОЧАМИ ЛИЛ ДОЖДЬ, И КАПЛИ НЕУМОЛЧНО СТУЧАЛИ ПО КРЫШЕ, И ХЛЕСТАЛА ПОД ОКНОМ ВОДА, СТЕКАЯ ПО ЖЕЛОБУ В КАДКУ. <…>

ПОКА СТЕКАЛА ВОДА, СМЫВАЯ ПЕНУ С ПОКРАСНЕВШИХ ОТ ЩЕТКИ РУК... <…>

ОПЯТЬ ПОЛИЛАСЬ ВОДА. <…>

ИЗ КРАНОВ С ШУМОМ ПОТЕКЛА ВОДА... <…>

МЛАДЕНЦА ПОГРУЖАЮТ ТО В ХОЛОДНУЮ, ТО В ГОРЯЧУЮ ВОДУ. <…>

ВОДА БЕЖИТ ИЗ КРАНОВ УМЫВАЛЬНИКОВ.

Далее, чтение «символа веры»: «ЭХ, ДОДЕРЛЯЙНА БЫ СЕЙЧАС ПОЧИТАТЬ!» И прочитывается 9 отрывков из «Оперативного акушерства» Додерляйна.

«Помазание»:

...И НАЧАЛ СМАЗЫВАТЬ ПАЛЬЦЫ ЙОДОМ.

«Курение»:

СЛАДКИЙ И ТОШНЫЙ ЗАПАХ НАЧАЛ НАПОЛНЯТЬ КОМНАТУ.

«Белые одежды»:

ОТБРАСЫВАЮТ В СТОРОНУ ОКРОВАВЛЕННЫЕ ПРОСТЫНИ И ТОРОПЛИВО ЗАКРЫВАЮТ МАТЬ ЧИСТОЙ...

Но, возникает вопрос, если произошло «крещение», то кто же «крещен»? Ясно кто: сам же Врач, кто же еще? Во время операции, незаметно для себя, он перешел некую черту, разделяющую профессионалов от дилетантов, посвященных от непосвященных. Мы не знаем, что происходит с героем в этот момент, автор об этом не говорит, но он показывает, что происходит некое превращение – обретение особого знания, ведения . Это и есть то, что называется мастерством, его начало. Эти качественно новое состояние жизни и жизневосприятия. Эту перемену нельзя не заметить, не почувствовать, и первое, что с удивлением замечает Юный Врач и на что обращается внимание читателя, - это иное прочтение знакомого текста. Текст, который еще совсем недавно казался непонятным, тот же Додерляйн, становится совершенно ясен.

И ТУТ ПРОИЗОШЛА ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ, ВСЕ ПРЕЖНИЕ ТЕМНЫЕ МЕСТА СДЕЛАЛИСЬ СОВЕРШЕННО ПОНЯТНЫМИ, СЛОВНО НАЛИЛИСЬ СВЕТОМ, И ЗДЕСЬ, ПРИ СВЕТЕ ЛАМПЫ, НОЧЬЮ, В ГЛУШИ, Я ПОНЯЛ, ЧТО ЗНАЧИТ НАСТОЯЩЕЕ ЗНАНИЕ.

3. Стальное горло.

Следующее таинство должно соотноситься с повествованием о горле… Очевидно, это покаяние. Если это предположение верно, тогда не случайна звучащая в этом рассказе фраза:

МНЕ ХОТЕЛОСЬ У КОГО-ТО ПОПРОСИТЬ ПРОЩЕНИЯ, ПОКАЯТЬСЯ...

4. Вьюга.

Если Булгаков действительно шифровал в своих рассказах христианские таинства, то в одном из них должен был воспроизвести, хотя бы символически, таинство брака. Интересно, как он решит эту задачу в условиях вьюги, темени, одиночества, да еще не нарушая цельности своего повествования и не выходя за пределы означенных им тем?..

А вот как:

ВСЯ ЭТА ИСТОРИЯ, так начинается рассказ, «Вьюга», НАЧАЛАСЬ С ТОГО, ЧТО, ПО СЛОВАМ ВСЕЗНАЮЩЕЙ АКСИНЬИ, КОНТОРЩИК ПАЛЬЧИКОВ, ПРОЖИВАЮЩИЙ В ШАЛОМЕТЬЕВЕ, ВЛЮБИЛСЯ В ДОЧЬ АГРОНОМА.

Свадьба не состоялась, невеста умерла. Врач, выехавший на помощь в соседнее село, ничем помочь уже не мог. Вместо таинства брака потребовалось другое таинство – елеосвящение. Что ж, и в этом тоже двойственность вьюги – вспомним пушкинское:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

5. Тьма египетская.

Следующий рассказ - следующее таинство. Имитация Тайной Вечери – сокровенной трапезы Учителя с учениками. Отдаленное подобие Евхаристии, где вместо вина – разведенный спирт и вместо хлеба - шпроты.

Евангельские имена коллег: Лукич, Ивановна… - Лука, Иоанн…

Отдаленные переклички символов: в евангелиях - горчичное зерно, подобие Царства Божия (Лк, XIII, 19), в рассказе – горчишники, налепленные поверх тулупа, примета дурацкого, дикого Темного Царства...

И вновь, в который раз уж, приметы язычества: БЛАГОСЛОВЕНИЕ ОГНЮ...!

(В рассказе «Полотенце с петухом»:

...СИДЕЛ В КУХНЕ И, КАК ОГНЕПОКЛОННИК, ВДОХНОВЕННО И СТРАСТНО ТЯНУЛСЯ К ПЫЛАЮЩИМ В ПЛИТЕ БЕРЕЗОВЫМ ПОЛЕНЬЯМ.

Там же:

ЛАМПА-МОЛНИЯ С ПОКРИВИВШИМСЯ ЖЕСТЯНЫМ АБАЖУРОМ ГОРЕЛА ЖАРКО, ДВУМЯ РОГАМИ).

Как их истолковать? Если мы начнем перебирать многочисленные значения огня, то, конечно, в каждом его блике увидим что-то, какие-то смыслы - неважно, верные или неверные. А ближайшее и прямое значение

этих примет, именно в том, что это приметы язычества. Причем почему-то именно огненные образы составляют языческий код, в противоположность образам воды, соотносимых в рассказах с христианскими иллюзиями. Что это - символическое выражение языческо-христианской двойственности народного мировоззрения? Или символьное обозначение какой-то невидимой битвы - сил Огня и Воды?

Одно несомненно: русская деревня, какой ее показывает нам Булгаков, несмотря на тысячелетнюю историю христианизации, остается по существу языческой. И война, которую объявляет ей прибывший Врач, обретает смысл миссионерства. Это сражение не с абстрактной тьмой и даже не с отдельными проявлениями невежества и неведения, это духовная битва, где в смертельном поединке сходятся вера и суеверие, знание истинное и мнимое, где случаются отступления, неудачи, моменты малодушия и страха, но чей исход, как бы ни складывались обстоятельства, высочайше предрешен.

«НУ, НЕТ... Я БУДУ БОРОТЬСЯ, Я БУДУ... Я...» И СЛАДКИЙ СОН ПОСЛЕ ТРУДНОЙ НОЧИ ОХВАТИЛ МЕНЯ. ПОТЯНУЛАСЬ ПЕЛЕНОЮ ТЬМА ЕГИПЕТСКАЯ... И В НЕЙ БУДТО БЫ Я... НЕ ТО С МЕЧОМ, НЕ ТО СО СТЕТОСКОПОМ. ИДУ... БОРЮСЬ... В ГЛУШИ. НО НЕ ОДИН. А ИДЕТ МОЯ РАТЬ: ДЕМЬЯН ЛУКИЧ, АННА НИКОЛАЕВНА, ПЕЛАГЕЯ ИВАННА. ВСЕ В БЕЛЫХ ХАЛАТАХ, И ВСЕ ВПЕРЕД, ВПЕРЕД...

Мы помним и понимаем, что не следует отождествлять автора и героя, но это описание вызывает достаточно определенные ассоциации с предводителем небесной рати, в честь которого Булгакову было дано имя Михаил. Сравним:

«И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр., XII, 7-9).

6. Звездная сыпь.

Наконец, в рассказе «Звездная сыпь» несколько раз и весьма многозначительно описывается процедура лечения мазью, втиранием накрест, в чем «мистический читатель» должен распознать таинство миропомазания.

РТУТНАЯ МАЗЬ – ВЕЛИКОЕ СРЕДСТВО.

- ВЫ БУДЕТЕ ДЕЛАТЬ ВТИРАНИЯ. ВАМ ДАДУТ ШЕСТЬ ПАКЕТИКОВ МАЗИ. БУДЕТЕ ВТИРАТЬ ПО ОДНОМУ ПАКЕТИКУ В ДЕНЬ... ВОТ ТАК... <…>

ВОТ ОНА - «ЧЕРНАЯ» МАЗЬ. <…>

- ПЕРЕТИРКУ ВЕЛЕЛИ МНЕ ТОГДА ДЕЛАТЬ.

- ЧЕРНОЙ МАЗЬЮ?

- ЧЕРНОЙ МАЗЬЮ, БАТЮШКА, ЧЕРНОЙ...

- НАКРЕСТ? СЕГОДНЯ – РУКУ, ЗАВТРА – НОГУ? <…>

Я РАСТОЧАЛ БЕСЧИСЛЕННОЕ КИЛО СЕРОЙ МАЗИ.

7. Пропавший глаз.

Так прошел год, церковный год, в беспрестанном отправлении медицинской службы, весьма напоминающей духовную. Не зря крестьяне называют своего врача БАТЮШКОЙ.

* * *

Теперь прочитаем те же рассказы как мистическую историю революции в семи главах.

1. Полотенце с петухом.

ЛЕВОЙ НОГИ, СОБСТВЕННО, НЕ БЫЛО. НАЧИНАЯ ОТ РАЗДРОБЛЕННОГО КОЛЕНА, ЛЕЖАЛА КРОВАВАЯ РВАНЬ, КРАСНЫЕ МЯТЫЕ МЫШЦЫ И ОСТРО ВО ВСЕ СТОРОНЫ ТОРЧАЛИ БЕЛЫЕ РАЗДАВЛЕННЫЕ КОСТИ. ПРАВАЯ БЫЛА ПЕРЕЛОМЛЕНА В ГОЛЕНИ ТАК, ЧТО ОБЕ КОСТИ КОНЦАМИ ВЫСКОЧИЛИ НАРУЖУ, ПРОБИВ КОЖУ.

Но так ли выглядела и Россия, попавшая в мялку гражданской войны, где смешались красные мышцы и белые кости? Скажете, слишком вольная ассоциация? Очень даже традиционная. Блоковская. Есенинская. Не то ли приходилось слышать отовсюду о погибающей родине:

...ЕДИНСТВЕННАЯ, ЕДИНСТВЕННАЯ... ЕДИНСТВЕННАЯ! <...> ЗА ЧТО? ЗА ЧТО НАКАЗАНЬЕ?.. ЧЕМ ПРОГНЕВАЛИ?

Она не умерла. Что это было - чудо?

КАК МОЖЕТ ЖИТЬ ПОЛУТРУП? <…>

«ПОЧЕМУ ОН НЕ УМИРАЕТ?..» <…>

- ЖИВА?

- ЖИВА... <…>

- ЖИВЕТ...

Она не умерла, умиравшая, но осталась калекой. И это была только первая глава русской истории новейшего времени.

2. Крещение поворотом.

Глава вторая – рождение «новой» России.

...НА КРОВАТИ, УКРЫТАЯ ОДЕЯЛОМ ДО ПОДБОРОДКА, ЛЕЖАЛА МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА. ЛИЦО ЕЕ БЫЛО ИСКАЖЕНО БОЛЕЗНЕННОЙ ГРИМАСОЙ, А НАМОКШИЕ ПРЯДИ ВОЛОС ПРИЛИПЛИ КО ЛБУ. <…>

ФЕЛЬДШЕР, ПРИСЛОНИВШИСЬ К СТЕНЕ, СТОЯЛ В ПОЗЕ НАПОЛЕОНА. <…>

- ПОПЕРЕЧНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ...

Мы видим - автор детально показывает нам - как непросто и небезопасно рождение человека. И возникает мысль, должна возникнуть, если воспринимать все рассказы в единстве: как же невообразимо сложно и ответственно должно быть рождение целого государства!..

Тем более, если роды неправильные, неблагополучные. Если плод лежит не вдоль, как положено, а поперек. Что же делать тогда?

А вот что:

...ВВЕСТИ ОДНУ РУКУ ВНУТРЬ, ДРУГОЙ РУКОЙ СНАРУЖИ ПОМОГАТЬ ПОВОРОТУ И, ПОЛАГАЯСЬ НЕ НА КНИГИ, А НА ЧУВСТВО МЕРЫ, БЕЗ КОТОРОГО ВРАЧ НИКУДА НЕ ГОДИТСЯ, ОСТОРОЖНО, НО НАСТОЙЧИВО НИЗВЕСТЬ ОДНУ НОЖКУ И ЗА НЕЕ ИЗВЛЕЧЬ МЛАДЕНЦА.

Разумеется, для этого нужен опытный и мудрый политик, который, имея СОВЕРШЕННО ОПРЕДЕЛЕННЫЙ И ТВЕРДЫЙ ПЛАН, был бы СПОКОЕН И ОСТОРОЖЕН И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ БЕЗГРАНИЧНО РЕШИТЕЛЕН, НЕТРУСЛИВ.

Суть этого плана - поворот. Если младенец лежит неправильно, задача должна заключаться в том, чтобы повернуть его в нормальное, естественное положение. На это должна быть направлена как внутренняя, так и внешняя политика.

В то время, когда печатался рассказ «Крещение поворотом», такой поворот уже был произведен в стране советской и получил наименование «новой экономической политики». Булгаков явно был среди ее сторонников, она отвечала его представлениям об эволюционном, естественном развитии мира и общества.

Принимая роды, Юный врач уподоблялся первому руководителю новорожденного государства, новому Владимиру-крестителю. В следующей главе он пробует на себе роль другого вождя. Следующий рассказ, напомним, называется «Стальное горло».

3. Стальное горло.

Страна немного подросла, да вот беда – снова умирает. Это девочка лет трех, невинной красоты.

С ЧЕМ БЫ ЕЕ СРАВНИТЬ? ТОЛЬКО НА КОНФЕТНЫХ КОРОБКАХ РИСУЮТ ТАКИХ ДЕТЕЙ - ВОЛОСЫ САМИ ОТ ПРИРОДЫ ВЬЮТСЯ В КРУПНЫЕ КОЛЬЦА ЦВЕТА СПЕЛОЙ РЖИ. ГЛАЗА СИНИЕ, ГРОМАДНЕЙШИЕ, ЩЕКИ КУКОЛЬНЫЕ. АНГЕЛОВ ТАК РИСОВАЛИ. НО ТОЛЬКО СТРАННАЯ МУТЬ ГНЕЗДИЛАСЬ НА ДНЕ ЕЕ ГЛАЗ...

Пока Юный врач обследует девочку, ее разглядывает и Писатель. Вот она какая... Куколка. Ангелочек... Но долго любоваться некогда, надо что-то делать, действовать. И вдруг...

ДЕВОЧКА ВДРУГ ВЫДОХНУЛА И ПЛЮНУЛА МНЕ В ЛИЦО...

Да, так и было... Но больной есть больной. Эмоции прочь, за дело, товарищи!..

ОНА, ГОЛЕНЬКАЯ, СИДЕЛА НА СТОЛЕ И БЕЗЗВУЧНО ПЛАКАЛА. ЕЕ ПОВАЛИЛИ НА СТОЛ, ПРИЖАЛИ, ГОРЛО ЕЕ ВЫМЫЛИ, СМАЗАЛИ ЙОДОМ, И Я ВЗЯЛ НОЖ.

Жестоко? Жутко? Но девочка осталась жива. Жива, но безголоса – как и предупреждал Юный Врач:

- БУДЬ ПОСПОКОЙНЕЕ. ЖИВА. БУДЕТ, НАДЕЮСЬ, ЖИВА. ТОЛЬКО, ПОКА ТРУБКУ НЕ ВЫНЕМ, НИ СЛОВА НЕ БУДЕТ ГОВОРИТЬ, ТАК НЕ БОЙТЕСЬ.

Сталинскую трубку из горла России вынули уже после смерти писателя.

4. Вьюга.

В рассказе «Вьюга» революционные аллюзии становятся явными. Их нельзя было не заметить. И их заметили. Булгаков не пытается быть оригинальным, он описывает свою эпоху такою, какой она увиделась и ему, и его современникам - Блоку, Пастернаку, Пильняку...: метелью, вьюгой, бураном.

Эпиграф из Пушкина в этом контексте оказывается проникновенной характеристикой двойственности («амбивалентности») революции:

То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя

Заметим, именно так, в тех же образах, воспринимал революцию ее главный певец – Маяковский:

О, звериная!
О, детская!

(«Ода революции»)

Сам же рассказ воспроизводит ситуацию из пушкинской «Капитанской дочки», ту самую, которая – только более развернуто и многопланово – воспроизводится и в другом произведении Булгакова, «Белой гвардии», на что прямо указывает эпиграф к роману:

«Пошел легкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

- Ну, барин, - закричал ямщик, - беда! Буран!»

Говоря кратко, рассказ и роман повествуют, в сущности, об одном: о людях, которые сбились с пути. О стране, которая сбилась с пути. Вызываемый в памяти пушкинский текст является дешифратором: чтение рассказа и романа сквозь пушкинскую образность проясняет их неявные смыслы, как исторические, так и политические. При таком прочтении поражает символическое ясновидение Пушкина. Он увидел и пересказал, как все будет: ни «барин», ни «ямщик» не смогут ничего предпринять для своего спасения, и тогда из метельной тьмы явится их спаситель - «Вожатый» (т.е. вождь).

Булгакова, очевидца свершившегося, не устраивает такой вариант спасения. Он предлагает свой:

- ЭТО – МАЛОДУШИЕ... - ПРОБОРМОТАЛ Я СКВОЗЬ ЗУБЫ. И БУРНАЯ ЭНЕРГИЯ ВОЗНИКЛА ВО МНЕ.

- ВОТ ЧТО, ДЯДЯ, - ЗАГОВОРИЛ Я, ЧУВСТВУЯ, ЧТО У МЕНЯ СТЫНУТ ЗУБЫ, - УНЫНИЮ ТУТ ПРЕДАТЬСЯ НЕЛЬЗЯ, А ТО МЫ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ПРОПАДЕМ, К ЧЕРТЯМ. ОНИ НЕМНОЖКО ПОСТОЯЛИ, ОТДОХНУЛИ, НАДО ДАЛЬШЕ ДВИГАТЬСЯ. ВЫ ИДИТЕ, БЕРИТЕ ПЕРЕДНЮЮ ЛОШАДЬ ПОД УЗДЦЫ, А Я БУДУ ПРАВИТЬ. НАДО ВЫЛЕЗАТЬ, А ТО НАС ЗАМЕТЕТ.

Внимательный читатель и здесь заметит перекличку с романом, с голосами авторитетных для автора героев, учителей духовности и нравственности:

- УНЫНИЯ ДОПУСКАТЬ НЕЛЬЗЯ... (отец Александр, гл.1).

-...БГОСЬТЕ ГЕГОЙСТВОВАТЬ, К ЧЕГТЯМ... (полковник Най-Турс, гл.11).

Вьюга и тьма - вот главные симптомы революционного времени, названные и описанные доктором Булгаковым. «Вьюга», допустим, это некая грозная историческая стихия, захватившая в свои потоки судьбы отдельных людей, их семей, целые классы и народы. А вот что такое «тьма» - об этом в следующем рассказе, названном «Тьма египетская».

5. Тьма египетская.

Как известно, выражение это восходит к библейскому тексту: «И сказал Господь Моисею: простри руку твою к небу, и будет тьма на земле Египетской, осязаемая тьма. Моисей простер руку к небу, и была густая тьма по всей земле Египетской три дня; не видели друг друга, и никто не вставал с места своего три дня; у всех же сынов Израилевых был свет в жилищах их» (Исход, 10, 21-23).

Можно понять так: «тьма египетская» - это некое общенациональное помрачение, охватывающее всех, кто не причастен к свету истины.

В рассказе четверо причастных: Юный Врач, фельдшер и две акушерки. Собравшись отметить день рождения доктора, они – при свете зеленой лампы – говорят о тьме – о тьме народного невежества.

У Булгакова, как известно, день рождения в мае, а не 17 декабря, как у доктора, но, во-первых, нужен повод собрать персонажей не за работой и поговорить не о деле, а во-вторых, для подобных разговоров нужны соответствующие декорации: русская, декабрьская вьюга и тьма за окном, а в комнате – пылающая печь и свет лампы.

Из рассказов, похожих на анекдоты, возникает узнаваемый гоголевский образ народа, социальная черта которого, по Булгакову, - темнота. Соответственно определяются функции тех, кто не обделен светом:

«НУ, НЕТ,- РАЗДУМЫВАЛ Я, - Я БУДУ БОРОТЬСЯ С ЕГИПЕТСКОЙ ТЬМОЙ РОВНО СТОЛЬКО, СКОЛЬКО СУДЬБА ПРОДЕРЖИТ МЕНЯ ЗДЕСЬ, В ГЛУШИ...»

Тьма народная – вот, по Булгакову, основная причина социальных болезней, национальная беда, которая может закончиться национальной катастрофой. Тьма охватила все области жизни, все уровни, включая и самые высокие. Только кое-где, в рассеянных во тьме жилищах еще горит свет и тьма не объяла его. Это свет понимания, интеллигенции - «лучшего слоя»

общества, как считал писатель [1, т.5, с.447] и с которым связывал свои надежды.

Но не сгущает ли Булгаков тьму? Разве не может такого случиться, что однажды какой-нибудь «человек из народа», оказавшийся на вершине власти, изменит отношение к интеллигенции – и тьма начнет рассеиваться?

Отчего же, может. В рассказе как раз такой случай и описан: интеллигентный мельник, который выглядит исключением из правил, но, как выясняется, лишь подтверждает сделанные выводы.

Если это предвещение, то исполнено оно в излюбленной аллегорически-антитетической манере Булгакова (вспомним: «Белую гвардию» он переименовывает в «Черный снег», себя – блондина – изображает черным, «как жук», Маяковского - маленьким, лысеньким и т.п.). Вот и здесь грядущий правитель является в белой пыли, тогда как в действительности он явится в черной пыли, ибо будет не мельник, но угольщик. И в фамилии героя, как обычно у Булгакова, совпадает только несколько букв, зато таких, которые делают ее говорящей: Худов.

«НЕТ, ЭТО ПОИСТИНЕ СВЕТЛЫЙ ЛУЧ ВО ТЬМЕ!»

Да, это был небывалый случай в истории советского государства: его глава стал прислушиваться к голосам интеллигенции. И согласился даже последовать ее рецептам.

Вот он, рецепт:

«Chinini mur. 0,5 D.T. dos.N10 S. Мельнику Худову по 1 порошку в полночь».

Хинин, конечно, очень горькое лекарство, но чего не сделаешь ради исцеления. Как говорится, лучше горькая правда... И вот, ровно в полночь, бывший шахтер Хрущев Никита Сергеевич выступает с докладом на закрытом заседании Политбюро. Какой эффект и какие последствия произвел этот доклад - хорошо известно.

Стране вдруг стало плохо. Для многих крушение иллюзий стало жизненной катастрофой. Были и такие, кто уходил из жизни. ЧТО-О?! ПОМИРАЕТ? КАК ЭТО ТАК ПОМИРАЕТ?! Оказывается, и от правды, если ее слишком много, можно помереть.

- ДА, ДУМАЮ, ЧТО ВАЛАНДАТЬСЯ С ВАМИ ПО ОДНОМУ ПОРОШОЧКУ? СРАЗУ ПРИНЯЛ - И ДЕЛУ КОНЕЦ.

6. Звездная сыпь.

А дальше что? А дальше остается разгадать смысл рассказа, почему-то запрещенного в 60-70-е годы - «Звездная сыпь». Интересно, кто же этот правитель, усыпанный звездами?

7. Пропавший глаз.

Да, и последнее. В рассказе, похожем на эпилог, «Пропавший глаз», подводящем итоги жизни и работы в селе Мурьино, мы читаем с облегчением, что пришло время, когда зима закончилась, и была весна, и В СВЕТЛОМ АПРЕЛЕ были роды, и родился на свет младенец мужского пола, живой.

* * *

В заключение остается ответить на вопрос: насколько были осознаваемы автором его догадки, было ли у него конкретное намерение угадать исторический ход вещей, смену правителей и т.д.? Может, и было. С.Ермолинский вспоминает, как мистифицировал его Булгаков, читая описание Сталина, найденное им в сочинениях Салтыкова-Щедрина, и как при этом завистливо вздыхал: «Эх, классики, классики!» [5, с.95-96].

Но для «мистического писателя», равно как и для «мистического читателя», этот вопрос, разумеется, не принципиален. Узнав о наших наблюдениях, Булгаков мог бы, как и его герой, просто воскликнуть: О, КАК Я УГАДАЛ! О, КАК Я ВСЕ УГАДАЛ!

Примечания

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992.
2. Эткинд Е. Об эфемерном и вечном в поэтике Булгакова (Записки юного врача) // Atti del convegno «Michail Bulgakov».- Milano,1985.
3. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. – М., 1991. - №5.
4. Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982.
5. Ермолинский С. Драматические сочинения. – М., 1982.

ШКОЛА ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ. УРОКИ МАСТЕРА

Существует простой и естественный, а главное – испытанный способ узнать, что такое искусство и как понимать его язык. Для этого нужно: открыть книгу какого-нибудь мастера и войти в нее, как в школу. Ведь художественное произведение, помимо всех прочих его свойств и достоинств, это еще и учебник читательского восприятия. Увлеченный развитием интриги или изысками повествования, читатель не всегда обращает достаточное внимание на разнообразные авторские комментарии, рекомендации, наставления и т.д., составляющие как бы «текст в тексте» или, точнее, «текст о тексте». А между тем от того, будем ли мы читать произведение «по-своему» или «так, как оно написано», зависит, будет ли оно нами прочитано и понято.

В некоторых случаях – например, в романе «Мастер и Маргарита» – авторские наставления настолько очевидны и целенаправленны, что произведение превращается в своеобразный «эстетический трактат». Остается только прочитать его – внимательно, внимающе, сообразуясь с читаемым.

Один из самых ответственных моментов читательского обучения («эстетической дидактики») в романе М.Булгакова – встреча Ученика и Учителя, достигающая нарочитой, стилизованной, даже карнавализованной наглядности. Роль ученика здесь исполняет поэт Иван Бездомный, роль учителя – Мастер, автор романа о Понтии Пилате. Кроме того, роль ученика предназначена и читателю, если он примет условия этой игры.

После того как Иван трижды отрекся от поэзии, перед ним открывается новая, совершенно иная перспектива жизни. Потребуется немало усилий и времени, чтобы продвинуться в новом направлении, но прежде - важно узнать его и получить первые необходимые наставления. С этим, собственно, и приходит к Ивану Мастер.

Разговор о профессии, закончившийся обещанием не писать стихи, - только часть того, что можно бы назвать ритуалом обращения героя в новую для него веру. Вроде бы произвольная, непринужденная и ни к чему не обязывающая беседа вроде бы двух сумасшедших при более внимательном рассмотрении оказывается строго логичной и структурированной программой самосовершенствования.

Главу 13-ю, в которой Иван встречается с Мастером, можно, да, пожалуй, и нужно, прочитать как систему предписаний, адресованных не только неофиту Ивану, но и - через него - самому читателю, который, чего уж там, тоже нуждается в духовной помощи. Вся беседа Ивана и Мастера очень естественно и отчетливо разделяется на две части: 1-я - разговор преимущественно об Иване, 2-я - рассказ Мастера о себе. 1-я часть подготавливает восприятие 2-й: это уроки понимания, которые Мастер преподает своему ученику. Пока эти уроки не усвоены в достаточной мере, говорить о 2-й части преждевременно.

1-я часть - особая, диалогически доверительная разновидность проповеди, содержащая ряд установок, неукоснительных для исполнения. Она обращена ко всем, кто хоть в чем-то похож на Ивана, кто хотел бы, но пока еще не может, разобраться в себе и в своей жизни. 2-я же часть - для немногих, для тех, кем прочитана и усвоена 1-я часть. Только они, прочитавшие и усвоившие ее, достойны принять исповедь Мастера. Остальные же - хоть и будут слушать, но ничего не услышат.

Краткий курс обучения искусству слушать и понимать, преподаваемый Мастером, разделен, кроме того, на три урока - очевидно, с педагогической целью.

Урок 1. Тайна

ИТАК, НЕИЗВЕСТНЫЙ ПОГРОЗИЛ ИВАНУ ПАЛЬЦЕМ И ПРОШЕПТАЛ: «ТСС!»

Вот и первое предписание. Не пропускай, читатель, ничего не пропускай, это ведь и тебе говорится: ТСС! Особенно это необходимо после некоторого перевозбуждения, вызванного предыдущей, 12-й, главой.

Иван - повинуется гостю. ПОВИНУЯСЬ СУХОМУ ГРОЗЯЩЕМУ ПАЛЬЦУ, он переходит на шепот. А ты, уважаемый читатель?

После небольшой экспозиции, действующей, опять же, умиротворяюще и располагающей к откровенному разговору, начинается то, ради чего Мастер - может быть, сам того не ведая, пришел: начинается школа.

- ДА... - ТУТ ГОСТЬ ВДРУГ ВСТРЕВОЖИЛСЯ, - НО ВЫ, НАДЕЮСЬ, НЕ БУЙНЫЙ?

Что скажешь, читатель? Понятен ли тебе вопрос? Если не очень, то слушай дальше - и внимательно слушай!..

...А ТО Я, ЗНАЕТЕ ЛИ, НЕ ВЫНОШУ ШУМА, ВОЗНИ, НАСИЛИЙ И ВСЯКИХ ВЕЩЕЙ В ЭТОМ РОДЕ. В ОСОБЕННОСТИ НЕНАВИСТЕН МНЕ ЛЮДСКОЙ КРИК, БУДЬ ТО КРИК СТРАДАНИЯ, ЯРОСТИ ИЛИ ИНОЙ КАКОЙ-НИБУДЬ КРИК. УСПОКОЙТЕ МЕНЯ, СКАЖИТЕ, ВЫ НЕ БУЙНЫЙ?

Слушаешь, читатель? Слышишь, как повторяет свой вопрос учитель, как ждет честного ответа?

Беспокойство спрашивающего понятно. Буйство - проявление низшей природы. Буйный человек, какая бы страсть им ни владела, глух к откровенному слову. Поэтому первое, что требует от своего ученика Мастер - усмирить свою природу, утихомириться, установить мир в себе, смириться. «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость», - это из Пушкинской речи Достоевского, где он говорит о русских бездомных.

Впрочем, не так уж важно, каким ты был до этого вопроса. Важно, каков ты сейчас, в эту минуту, когда ты - читатель. Если сейчас ты, спокойный и тихий, оглядываешься назад и видишь, что был причиной «шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде», то этот момент - может быть - будет

началом твоего преображения. Не побоимся этих высоких слов, как не побоялся их и автор романа. Это хотя и высокие, но и точные слова.

- ВЧЕРА В РЕСТОРАНЕ Я ОДНОМУ ТИПУ ПО МОРДЕ ЗАСВЕТИЛ, МУЖЕСТВЕННО ПРИЗНАЛСЯ ПРЕОБРАЖЕННЫЙ ПОЭТ.

«БЕЗОБРАЗИЕ», - осудит Мастер Ивана, но прежде спросит строго: «ОСНОВАНИЕ?»

Подробность маленькая, но существенная. Лев Толстой об этом не стал бы спрашивать: для него всякое насилие есть зло. «Ударившему тебя по щеке подставь и другую...» (Лк. VI, 29). Но Мастер спрашивает основание - значит, допускает, что бывают в жизни случаи, когда человека можно бить по лицу. По «лицу», но не по «морде» - это тоже существенное уточнение.

...- А КРОМЕ ТОГО, ЧТО ЭТО ВЫ ТАК ВЫРАЖАЕТЕСЬ: ПО МОРДЕ ЗАСВЕТИЛ? ВЕДЬ НЕИЗВЕСТНО, ЧТО ИМЕННО ИМЕЕТСЯ У ЧЕЛОВЕКА, МОРДА ИЛИ ЛИЦО. И, ПОЖАЛУЙ, ВЕДЬ ВСЕ-ТАКИ ЛИЦО. ТАК ЧТО, ЗНАЕТЕ ЛИ, КУЛАКАМИ...

Лицо - у человека, морда - у животного. Лицо - то, что отличает человека от животного. То, что делает его подобным Богу. Так что, знаете ли, кулаками по образу Божию...

Теперь, чтобы закрепить изученное, требуется оформить сказанное в простое, но строгое и обязательное для исполнения правило, нравственный императив, заповедь. Так Мастер и заканчивает:

- НЕТ, УЖ ЭТО ВЫ ОСТАВЬТЕ И НАВСЕГДА.

Вот так. Успокоиться. Смириться. Не бить человека по лицу. Видеть перед собой человека. Оказывается, это первое, что нужно сделать, чтобы слушать и идти дальше. Так говорит Мастер.

Затем за этическим императивом следует эстетический. Они мало чем различаются между собой. Можно даже сказать, что это одно и то же предписание, только в первом случае прилагаемое к внешней жизни, а во втором - к внутренней. Но если мы ждем, что Мастер, говоря о поэзии, станет открывать некие секреты мастерства, то это напрасные ожидания. Все просто, намного проще, чем можно ожидать: узнав, что перед ним поэт, учитель просит его, как мы помним, оставить это дело и навсегда. В этом, собственно, и заключается его эстетическое наставление.

Получается, что единственно только это и нужно, чтобы быть настоящим поэтом - не писать стихов. И только тогда, когда придет понимание - а оно придет - с ним придут и необходимые слова. Это и будет искусство. Тогда обет творческого воздержания можно будет снять, тогда потребуется другое. Сколько времени нужно, чтобы наступило просветление, сказать точно нельзя, у каждого свои сроки. Ивану Бездомному для этого понадобилось всего три дня. В среду он пережил потрясение на Патриарших прудах, а в субботу, когда умер Мастер и явился ему попрощаться, он уже совершенно иной - Иванушка:

ИВАНУШКА ПОСВЕТЛЕЛ И СКАЗАЛ:

- ЭТО ХОРОШО, ЧТО ВЫ СЮДА ЗАЛЕТЕЛИ. Я ВЕДЬ СЛОВО СВОЕ СДЕРЖУ, СТИШКОВ БОЛЬШЕ ПИСАТЬ НЕ БУДУ. МЕНЯ ДРУГОЕ ТЕПЕРЬ

ИНТЕРЕСУЕТ, ИВАНУШКА УЛЫБНУЛСЯ И БЕЗУМНЫМИ ГЛАЗАМИ ПОГЛЯДЕЛ КУДА-ТО МИМО МАСТЕРА, - Я ДРУГОЕ ХОЧУ НАПИСАТЬ. Я ТУТ ПОКА ЛЕЖАЛ, ЗНАЕТЕ ЛИ, ОЧЕНЬ МНОГОЕ ПОНЯЛ.

И в ответ Иванушка получит благословение учителя:

- А ВОТ ЭТО ХОРОШО, ЭТО ХОРОШО...

Значит, дело не в словах, не только в словах. Слова могут изменить человека, как изменили они и самого Ивана, но они могут быть и помехой. Уходя от всего внешнего и воздерживаясь слов, посредников между внешним и внутренним, сосредоточенный в себе, ученик начинает слышать в себе некий голос, который прежде не различал, не отличая его от молчания.

«Кто захочет услыхать Голос Безмолвия, «Беззвучный Звук», и понять его, тот должен достигнуть совершенного сосредоточения» (Е.П.Блаватская. Голос Безмолвия).

- СЛУШАЙ БЕЗЗВУЧИЕ, - скажет Маргарита Мастеру, и это, в сущности, равнозначно тому, что Мастер говорит своему ученику, грозя пальцем: «ТСС!»

И это говорит всякий мастер, желающий, чтобы его выслушали и поняли: «Молчи! Silentium!» Главное - не в словах, а в том, что за словами, в молчании, призвавшем слова. То, что необходимо понять, пребывает в молчании, хотя и выражается через слова, поэтому, если слова мешают слушать беззвучие, лучше их не произносить и не писать. Не слушать редакторов, не слушать даже мастеров - слушать только свое молчание. Вот и все, что нужно, чтобы понять все.

После того, как этот, первый урок Мастера закончился, раздается - правда, очень тихо - «звонок», возвещающий о небольшом перерыве: «ТСС!» Из коридора доносятся шаги, голоса, и учитель выходит из «класса» - на балкон.

Урок 2. Согласие

Вернувшись, Мастер рассказывает, что только что в клинику привезли еще одного больного, который ругает Пушкина и все время кричит: «Куролесов, бис, бис!» Что ж, у каждого своя тайна, есть она и у новоприбывшего Никанора Босого, и у поэтов, вроде Бездомного, и у мастеров, и даже у таких рационалистов, как Берлиоз. Это - опыт соприкосновения с необъяснимым, с чудом, о чем почти невозможно рассказать, не рискуя прослыть сумасшедшим.

Но не рассказать тоже невозможно. Тайна просится выйти наружу, просится в слова. Это, может быть, самое трудное для человека скрывать свою тайну. И вот тогда, когда и рассказать, и скрыть невозможно, приходит на помощь «искусство» - способ одновременного раскрытия и сохранения тайны. Рассказанная таким образом тайна раскрывается слушающему ровно настолько, насколько он готов ее услышать. Разумеется, здесь есть свои тонкости, но это уже не тайна, это - «секреты», они-то и составляют содержание второго урока.

Мастер начинает с того, что просит Ивана поделиться своей «тайной». Иван, понятное дело, в затруднении. Еще не забыто, к чему это приводит. Впрочем, терять ему уже нечего, и постепенно, слово за словом, он рассказывает свою историю и убеждается, что его слушают. И для него это

становится, пожалуй, не меньшим чудом, чем то, которое он пережил на Патриарших, когда слушателем был он.

Там, на Патриарших, было чудо получения знания; здесь - чудо его передачи. То чудо открыло ему путь к учителю, стало началом его внутренним изменениям, сделало его учеником; это - открывает ему путь к самому себе, становится началом его *мастерства*.

Слушая Ивана, Мастер показывает, что это такое - «слушать». Оказывается, это просто. Оказывается, нужно просто быть *благодарным слушателем*.

ДА, БЛАГОДАРНОГО СЛУШАТЕЛЯ ПОЛУЧИЛ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ... ГОСТЬ НЕ РЯДИЛ ИВАНА В СУМАСШЕДШИЕ, ПРОЯВИЛ ВЕЛИЧАЙШИЙ ИНТЕРЕС К РАССКАЗЫВАЕМОМУ И ПО МЕРЕ РАЗВИТИЯ ЭТОГО РАССКАЗА, НАКОНЕЦ, ПРИШЕЛ В ВОСТОРГ.

Кажется, все ясно, яснее некуда. И все-таки перечитаем этот отрывок еще раз, медленнее...

А) ГОСТЬ НЕ РЯДИЛ ИВАНА В СУМАСШЕДШИЕ...

Прежние слушатели Ивана - писатели, врачи, милиция - были все такими же, как и он сам еще недавно, - «нормальными». Они слушали его, но не слышали. А не слышали потому, что видели в нем «ненормального». Тоже все просто.

А вот как поступает Мастер:

- И ВЫ И Я - СУМАСШЕДШИЕ, ЧТО ОТПИРАТЬСЯ! ВИДИТЕ ЛИ, ОН ВАС ПОТРЯС - И ВЫ СВИХНУЛИСЬ, ТАК КАК У ВАС, ОЧЕВИДНО, ПОДХОДЯЩАЯ ДЛЯ ЭТОГО ПОЧВА. НО ТО, ЧТО ВЫ РАССКАЗЫВАЕТЕ, БЕССПОРНО БЫЛО В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

Суть, видимо, не в том, считать или не считать Ивана безумным, а в том, чтобы не воздвигать между ним и собой стены, препятствующей пониманию, не изолировать себя от него, а его от себя. Если он и кажется сумасшедшим, то ради того, чтобы его понять, надо и самому, хотя бы на время, стать сумасшедшим, т.е. сойти с привычного, здравого ума и побыть в состоянии некритического восприятия. Так, как это делает Мастер.

Но этого мало. Даже если мы готовы принять любой бред, который нам станут высказывать, надо еще - чтобы быть «благодарным слушателем» - иметь к этому *интерес*.

Б) ...ПРОЯВИЛ ВЕЛИЧАЙШИЙ ИНТЕРЕС К РАССКАЗЫВАЕМОМУ...

Конечно, тут многое зависит от рассказчика, от того, как он приоткрывает свою тайну, но все же главный интерес должен заключаться в том, что приоткрывается. Приоткрываемая тайна должна быть небезразлична слушающему - вот в чем дело. Это должна быть и его тайна, он должен почувствовать таинственную связанность чужой и своей тайны. Он должен воскликнуть, подобно Мастеру: ПОТРЯСАЮЩЕЕ СОВПАДЕНИЕ!

И последнее, самое, наверное, трудное: надо в конце концов прийти в *восторг*.

В) ...НАКОНЕЦ, ПРИШЕЛ В ВОСТОРГ.

А это не просто радость и даже не просто большая радость. Это совершенно особая радость, не совсем земная, это кратковременный выход в некое иное измерение, в царство тайны, это радость души, испытавшей, независимо от того, сознает ли это ум, высоту истинного познания. Восторг - значит «благое исступленье, восхищенье, забытие самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа, временное преобладание его, восходящее иногда до ясновидения» (В.Даль). Причиной же восторга может быть любое событие, способное возвысить к истине, даже безыскусный рассказ сумасшедшего поэта.

При «благодарном» восприятии различие между пережитым в действительности и пережитым в воображении становится несущественным. Очевидец и ясновидец уравниваются в своих правах на истину. Не так уж важно (важно, но не так уж), как воздействует на нас жизнь, непосредственно или через слово, - и одно, и другое может потрясти, изменить, преобразить, но может и оставить равнодушным. Итогом же этого воздействия и в одном, и в другом случае оказывается память, хранительница пережитого опыта.

Теперь, после того, как Иван «озвучил» свою тайну, а кое-что, например, кота с гривенником возле усов, и «изобразил», учитель может оценить поведение ученика. Сочувственно положив руку на плечо Ивана, он говорит:

- НЕСЧАСТНЫЙ ПОЭТ! НО ВЫ САМИ, ГОЛУБЧИК, ВО ВСЕМ ВИНОВАТЫ. НЕЛЬЗЯ БЫЛО ДЕРЖАТЬ СЕБЯ С НИМ СТОЛЬ РАЗВЯЗНО И ДАЖЕ НАГЛОВАТО...

Но откуда же, скажет читатель, Иван мог знать, что перед ним сам сатана? А коль не мог, как бы отвечает повествователь, то не надо и разговаривать с неизвестными. И потом - если бы и знал: кто же так разговаривает с неизвестными? А если этот неизвестный - враг рода человеческого? О нем и речь. Именно поэтому НЕЛЬЗЯ БЫЛО ДЕРЖАТЬ СЕБЯ С НИМ СТОЛЬ РАЗВЯЗНО И ДАЖЕ НАГЛОВАТО...

Так учит Мастер.

- НУ ХОРОШО, - ОТВЕТИЛ ГОСТЬ И ВЕСКО И РАЗДЕЛЬНО СКАЗАЛ: ВЧЕРА НА ПАТРИАРШИХ ПРУДАХ ВЫ ВСТРЕТИЛИСЬ С САТАНОЙ.

ИВАН НЕ ВПАЛ В БЕСПОКОЙСТВО, КАК И ОБЕЩАЛ, НО БЫЛ ВСЕ-ТАКИ СИЛЬНЕЙШИМ ОБРАЗОМ ОШАРАШЕН.

- НЕ МОЖЕТ ЭТОГО БЫТЬ! ЕГО НЕ СУЩЕСТВУЕТ.

Что ж, идеологическая работа, проведенная т.Берлиозом с т.Бездомным, была явно небезуспешна, если Иван так реагирует на необыкновенное: он ведь почти буквально повторил возглас своего наставника (Берлиоз, как мы помним, в аналогичной ситуации в смятении подумал: «ЭТОГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!..»).

- ПОМИЛУЙТЕ! УЖ КОМУ-КОМУ, НО НЕ ВАМ ЭТО ГОВОРИТЬ. ВЫ БЫЛИ ОДНИМ, ПО-ВИДИМОМУ, ИЗ ПЕРВЫХ, КТО ОТ НЕГО ПОСТРАДАЛ. СИДИТЕ, КАК САМИ ПОНИМАЕТЕ, В ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ ЛЕЧЕБНИЦЕ, А ВСЕ ТОЛКУЕТЕ О ТОМ, ЧТО ЕГО НЕТ. ПРАВО, ЭТО СТРАННО!

Право, это странная аргументация: сатана существует, потому что Иван находится в лечебнице. Но оба Сумасшедших прекрасно понимают друг друга.

Недостающие звенья в цепочке этого умозаключения ими без труда подразумеваются, и Мастер переходит к следующему замечанию, которое противоречило бы предыдущему, если бы произносилось в каком-нибудь другом месте.

Объяснения, как бы учит Мастер, не должны ни опровергать, ни искажать, ни подменять собой наш мистический опыт. Объяснения, как и вообще знания, на которых строятся объяснения, вторичны по отношению к испытанному, к тому таинственному проявлению чудодейственной силы, которая, вызывая изменения в человеческой жизни, управляет ею - да и всем вообще распорядком на земле... Поэтому Иван, не обремененный знанием, оказался ближе к истине, чем Берлиоз, который много знал. Но именно по этой же причине - из-за своего незнания - Иван оказался в лечебнице. Ведь он, как выяснилось, «даже оперы «Фауст» не слыхал. Так знать или не знать? Вот в чем вопрос.

Знание, даже небольшое, почерпнутое из лекции Берлиоза, помешало Ивану умно повести себя при разговоре с неизвестным. Но, вот беда, в неменьшей степени этому же помешало и его невежество. Впрочем, не наговариваем ли мы на нашего героя?

-...ВПРОЧЕМ, ВЫ... ВЫ МЕНЯ ОПЯТЬ-ТАКИ ИЗВИНИТЕ, ВЕДЬ, Я НЕ ОШИБАЮСЬ, ВЫ ЧЕЛОВЕК НЕВЕЖЕСТВЕННЫЙ?

- БЕССПОРНО, - СОГЛАСИЛСЯ НЕУЗНАВАЕМЫЙ ИВАН.

«Бесспорно» - значит, время, когда в спорах добывается истина, уже миновало. «Неузнаваемый» - значит, Иван продолжает изменяться. Прежний Иван стал бы возражать, спорить, а этот *согласился*. Согласился не потому, что научился подчиняться чужому мнению, он ведь и с Берлиозом соглашался «на все сто», а потому, что взглянул на себя как-то иначе, то ли другими глазами, то ли с какой-то другой, новой для него точки зрения.

- БУДЕМ ГЛЯДЕТЬ ПРАВДЕ В ГЛАЗА, - И ГОСТЬ ПОВЕРНУЛ СВОЕ ЛИЦО В СТОРОНУ БЕГУЩЕГО СКВОЗЬ ОБЛАКО НОЧНОГО СВЕТИЛА. - И ВЫ И Я СУМАСШЕДШИЕ, ЧТО ОТПИРАТЬСЯ!.. НО ТО, ЧТО ВЫ РАССКАЗЫВАЕТЕ, БЕССПОРНО БЫЛО В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

Не так ли и мы, читатели, как эти герои, обращены лицом к вечному светилу искусства, временами уходящему в облака социальных затмений, но все же неизменно воздействующему на всех, кого касаются его лучи? Мастер показал и рассказал Ивану, каким должен быть читатель, если он желает реального, а не мнимого восприятия. Но бывает ли такое единство, такое *согласие* двух лиц, личностей, неповторимостей? Когда Иван или Мастер говорят: «Бесспорно», они утверждает некоторую основу, на которой могут строить свои отношения. Но достаточно ли такой конвенции, чтобы согласованным было и строительство этих отношений? Да и возможно ли оно вообще, идеальное согласие учителя и ученика, или, конкретнее, автора и читателя?..

Оно возможно, утверждает Мастер. И да отрежут лгуну его гнусный язык, если он утверждает обратное. Завершая урок, Мастер рассказывает о Маргарите - она и есть пример идеального читателя. И как только рассказ о Маргарите

окончен, после слов ЭТО И БЫЛИ ЕЕ ПОСЛЕДНИЕ СЛОВА В МОЕЙ ЖИЗНИ раздается уже знакомый нам «звонок»...

- ТСС! - ВДРУГ САМ СЕБЯ ПРЕРВАЛ БОЛЬНОЙ И ПОДНЯЛ ПАЛЕЦ...

Прервем себя и мы. Можно, как наш учитель, выйти из комнаты, закрыв книгу и притворив дверь, походить, поразмышлять, отдохнуть наконец. Потому что впереди у нас еще один - третий урок.

Урок 3. Сострадание

В перерыве между 1-м и 2-м уроками привезли в клинику спятившего председателя жилищного товарищества дома 302-бис Никанора Ивановича Босого.

Есть такая драматургическая традиция - серьезные акты разделять комическими интермедиями, пародирующими основное действие. Босой, который ругает Пушкина и кричит «бис!» актеру Куролесову, читавшему Пушкина, - что это как не театрализованная абсурдистская вариация разговора Мастера и Берлиоза о тайне искусства и формах ее профанации.

В перерыве же между 2-м и 3-м уроками привозят конферансье Жоржа Бенгальского, который всхлипывает, вскрикивает и просит вернуть ему голову. Это - к разговору о головном знании, стоившем жизни Берлиозу и едва не стоившем Бенгальскому. А кроме того, этот звуковой фон - какофония ненавидимых Мастером «шума, возни, насилия и всяких вещей в этом роде» является замечательным смысловым восполнением его исповеди.

ГОСТЬ РАСКРЫЛ БЫЛО РОТ, НО НОЧКА, ТОЧНО БЫЛА БЕСПОКОЙНАЯ, ГОЛОСА ЕЩЕ СЛЫШАЛИСЬ В КОРИДОРЕ, И ГОСТЬ НАЧАЛ ГОВОРИТЬ ИВАНУ НА УХО ТАК ТИХО, ЧТО ТО, ЧТО ОН РАССКАЗАЛ, СТАЛО ИЗВЕСТНО ОДНОМУ ПОЭТУ ТОЛЬКО, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ПЕРВОЙ ФРАЗЫ:

- ЧЕРЕЗ ЧЕТВЕРТЬ ЧАСА ПОСЛЕ ТОГО, КАК ОНА ПОКИНУЛА МЕНЯ, КО МНЕ В ОКНА ПОСТУЧАЛИ...

Из-за шума в коридоре читатель не услышал того, чего он все равно не услышал бы из-за вмешательства цензуры, или, говоря поэтически, из-за «шума времени». 3-й урок, как видим, требует повторения тем 1-го и 2-го уроков. Во-первых, читатель должен уметь «слушать беззвучие» - то, что не высказано словом. Во-вторых, читатель должен уметь слышать собеседника - то, что стало словом.

ЛИШЬ ТОГДА, КОГДА ПЕРЕСТАЛИ ДОНОСИТЬСЯ ВСЯКИЕ ЗВУКИ ИЗВНЕ, ГОСТЬ ОТОДВИНУЛСЯ ОТ ИВАНА И ЗАГОВОРИЛ ПОГРОМЧЕ.

Он заговорил о страхе. «Ярость» Ивана и «страх» Мастера - не кажется ли читателю неслучайным такое сочетание симптомов? Мастер рассказывает, как одно порождает другое:

МНЕ ВСЕ КАЗАЛОСЬ, - И Я НЕ МОГ ОТ ЭТОГО ОТДЕЛАТЬСЯ, - ЧТО АВТОРЫ ЭТИХ СТАТЕЙ ГОВОРЯТ НЕ ТО, ЧТО ОНИ ХОТЯТ СКАЗАТЬ, И ЧТО ИХ ЯРОСТЬ ВЫЗЫВАЕТСЯ ИМЕННО ЭТИМ. А ЗАТЕМ, ПРЕДСТАВЬТЕ СЕБЕ, НАСТУПИЛА ТРЕТЬЯ СТАДИЯ - СТРАХА.

Похоже, что болезнь критиков и общества в целом (симптомы: страх, затем ярость) передалась и Мастеру:

...И Я КОЧЕРГОЙ ЯРОСТНО ДОБИВАЛ ИХ.

Есть сомнения? Вот - его иридодиагностика:

В ГЛАЗАХ ЕГО ПЛАВАЛ И МЕТАЛСЯ СТРАХ И ЯРОСТЬ.

Выражение «страх и ярость» должно отсылать читателя (если, конечно, он не только оперу «Фауст» слыхал, но также смотрел и трагедии Шекспира) к монологу Макбета, где, кстати, утверждается, что жизнь - «это повесть, которую пересказал дурак» (V, 5), а также - потрясающее совпадение! - к роману У.Фолкнера «Шум и ярость» (1929!), где тоже сумасшедшие пытаются разгадать загадки бытия, времени, искусства.

1-й урок напоминал комедию - грустноватую, отчасти сатирическую, но, что ж, бывают и такие. Кажется, мы даже улыбнулись, когда Иван удивился, как же это Мастер, не читав его стихов, не любит их. 2-й урок, судя по всему, это имитация драмы, лирической, поскольку все-таки главное его содержание - история любви. 3-й же урок представляет трагедию, самый трудный для восприятия драматический жанр, поскольку требует не только внимания и не просто сопереживания, но - сочувствия и сострадания. Иван - сочувствует Мастеру, в этом читатель может не сомневаться.

...СКАЗАЛ ИВАН, СОЧУВСТВУЯ БЕДНОМУ БОЛЬНОМУ...

А для тех читателей, которые читали Аристотеля, повествователь повторяет через абзац, уже с нажимом:

...МОЛЧАВШИЙ ИВАН СОЧУВСТВОВАЛ ГОСТЮ, СОСТРАДАЛ ЕМУ.

Венец трагедии - катарсис, «очищение посредством сострадания и страха», как учил великий грек. Страх Мастера и сострадание Ивана, при условии их духовного сближения и мысленного обоюдного согласия, и дают этот эффект, исцеляющий, как считалось, больную душу. Не исключено, что этот метод лечения имел бы скорый и устойчивый результат, если бы не контрмеры, предпринятые профессором Стравинским.

При встрече с сатаной Иван услышал первую главу из романа Мастера. После встречи с автором романа он готов узнать - увидеть во сне - продолжение. Мастер научил его и молчать, и слушать, и глядеть правде в глаза, а главное - сочувствовать, сострадать. Ивану страх как интересно знать, «что было дальше с Иешуа и Пилатом», он «умоляет» Мастера рассказать об этом, но Мастер прощается и уходит. 3-й урок окончен.

И РАНЬШЕ ЧЕМ ИВАН ОПОМНИЛСЯ, ЗАКРЫЛАСЬ РЕШЕТКА С ТИХИМ ЗВОНОМ, И ГОСТЬ СКРЫЛСЯ.

Последний, тихий звонок.

Теперь - *домой*, нехорошо человеку быть бездомным.

И да помогут нам в этом уроки Мастера: Тайна, Согласие, Сострадание - ТСС!..

КОНСУЛЬТАЦИИ ПРОФЕССОРА ВОЛАНДА

Представившись профессором черной магии, Воланд о причине своего визита в Москву говорит так:

- Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист[1].

Странное объяснение. Трудно назвать филологией то, чем занимается в столице Воланд и его подручные. Было, впрочем, многозначительное сидение на крыше упомянутой библиотеки да еще чтение рукописи Мастера, но ни о каком чернокнижнике, тем более десятого века, до конца романа речь больше не заходит. А ведь мы знаем, что Воланд у Булгакова ничего не говорит зря, что все сказанное им так или иначе сбывается, каким бы странным или нелепым оно ни казалось поначалу (вспомним хотя бы его предсказание гибели Берлиоза).

Чтобы устранить это противоречие, нам остается только поверить, что Воланд действительно приехал в Москву разбирать рукопись Герберта и что он в самом деле ее разбирает: уж ему-то, всезнающему и всевидящему, лучше, чем нам, смертным, известно, кто есть кто, и вполне понятно и простительно, если он, как бы не замечая недоумения своих собеседников, читает мысли Берлиоза, вспоминает завтрак у Канта или называет Мастера Гербертом.

Здесь, очевидно, тоже нужны объяснения. И Воланд их охотно дает - консультации - тем, кто в них нуждается. Это прежде всего его сентенции, рассуждения, комментарии к происходящему, распределенные по всему роману, но не только. Язык его объяснений - сама жизнь, превращенная им в театрализованное представление, в котором он и автор, и актер, и главный режиссер. Это мистерия - одна из древнейших форм научения истине.

Мистериальное мироощущение, которым проникнут роман, требует и от читателя не столько философствования, сколько живого и непосредственного участия, включенности в мистериальное действо. Книжная мудрость при этом не отвергается, но как бы сама отступает перед тем, что первично по отношению к ней. Книги, культура предстают материально-историческими заместителями открывающегося в культе, служат своеобразным объяснением к объяснениям Воланда. И это тоже становится содержанием его высказываний, особенно когда он ловко подталкивает нашу мысль в нужном ему направлении: то сближает воззрения Берлиоза и Канта, то именует Мастера «трижды романтическим», то, беседуя с Маргаритой, намекает на ее королевское происхождение. Тем важнее для нас различить в этой игре теней тень, отбрасываемую самим мессиром Воландом - традицию, называемую эзотерической.

Можно сказать и конкретнее: истина Воланда - это истина теософии, наиболее характерная для XX века форма эзотеризма. Но если философия, скажем, Канта или Аристотеля не только введена в роман, но и упоминается на

его страницах, то теософия в «Мастере и Маргарите» присутствует инкогнито, как и подобает эзотерическому учению.

«Я не церковник и я не теософ»,- сказал однажды Булгаков[2]. У нас нет оснований сомневаться, что он сказал именно так, как запомнил мемуарист, но в связи с этим естественно возникает вопрос: почему он так сказал? Не слишком ли явным выглядит сходство, если понадобилось говорить о расхождении?

Теософия, если следовать буквальному переводу и тому, что говорят о ней ее адепты, это «Божественная Мудрость», сущность всех религий, всех философских учений и наук, сокровенная предпосылка их предстоящего синтеза. Кроме того, теософия означает «Богопознание», что, считают теософы, возможно, но возможно не иначе, как только путем подчинения себя, всей своей жизни законам этого познания, постигаемым в мистическом опыте.

Согласно теософской доктрине, устройство мира и человека (макрокосма и микрокосма) в сущности своей едино и управляется едиными законами. Физическая жизнь человека, с этой точки зрения, лишь эпизод его бесконечной жизни, которая представляет собой цепь перевоплощений и непрестанное движение из высших сфер в низшие и затем наоборот (инволюцию и эволюцию).

В период физической жизни, считают теософы, человек живет (способен сознавать свое существование) в трех мирах: физмческом, астральном и ментальном. Физический мир - это наш обычный, воспринимаемый пятью чувствами мир: видимый, слышимый, осязаемый и т.д., начало, но, как учит теософия, отнюдь не удел человеческого познания. Астральный мир - мир более тонкий и подвижной материи, во многом противоположный физическому миру, мир сновидений и освобожденных страстей, мир обратной перспективы и обратного хода времени. Ментальный мир - мир мысли: это «сфера сознания, работающего как мысль; это - сфера разума, но не тогда, когда он появляется через мозг, а когда он свободно действует в своем собственном мире, не стесняемый физической материей»[3].

В романе Булгакова все три плана просматриваются достаточно отчетливо: сцены из современной московской жизни происходят в «физическом» мире, «фантастические» события - в «астральном», «исторические» - в «ментальном». Из соприкосновения и взаимопроникновения этих миров, собственно, и рождается действие «Мастера и Маргариты»: астральные и ментальные испытания героев физического плана.

Начинаются они с того, что невероятный, несуществующий для образованного редактора астральный мир вдруг обнаруживает себя: «И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида» (V, 8). И вскоре после этого ему вместе с Иваном Бездомным представилась возможность созерцать события, запечатленные в «эфире» («летописи мира»), и как бы на время выпасть из физического мира: «Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?.. - подумал Бездомный в изумлении, - ведь вот уже и вечер! А может, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?» (V, 44).

О жизни после смерти, жизни в астрале, ясновидец Чарльз Ледбитер сообщает: «...Астральное тело уже не нуждается ни в пище, ни в одежде, ни в квартире. В первый раз с самого детства такой человек становится свободным и имеет возможность делать как раз то, что ему нравится, может посвятить все свое время любимому занятию, если оно таково, что может осуществиться без физической материи»[4]. Вспомним: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!» - восклицание Маргариты, обратившейся в ведьму (V, 227). Или слова Воланда, обращенные к Мастеру: «...Неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» (V, 371). Кстати, гомункулы, искусственно созданные существа, как и вампиры, ведьмы, покойники, астральные животные и пр. (в романе: Варенуха-вампир, боров Николай Иванович, гости на Великом Балу и др.), тоже составляют население астрального мира. Переход в астрал, т.е. то, что мы называем смертью, описан Булгаковым также в точном соответствии с теософскими представлениями.

Существует несколько способов узнавать о происходящем на высших планах: магия, сон, искусство. Этими же тремя путями явлены героям «Мастера и Маргариты» и видения ментального плана - события двухтысячелетней давности: в рассказе дьявола (гл. 2), во сне, приснившемся Бездомному (гл. 16) и в романе Мастера (гл. 25-26).

Это мир мыслей, мир, составляющий внутреннюю жизнь физического мира, таинственный и в то же время привычнейший аспект человеческого существования.

Вызывая определенные вибрации ментальной материи, мысль образует форму своего воплощения и пребывает в ней как «одушевляющая ее жизнь». Затем эти образования, мысле-формы, или мысле-образы, отделяются от своего творца и что называется «витают в воздухе». Ни одна из мыслей (мысле-форм) не исчезает бесследно, все они сохраняются в памяти мира. «Мысли, чувства и слова человеческие, - писал Р.Штейнер, - проходя через многие невидимые для нас циклы все более и более утончающейся жизнеспособности, под конец кристаллизуются настолько, что по ним можно читать, и из таинственных глубин тех небесных свитков можно познать всю историю миров»[5].

«Небесные свитки» - это, по-видимому, то же, что М.Чудакова, характеризуя эстетические воззрения М.Булгакова, назвала единообразно читаемым обликом действительности[6]; иными словами, это поэтический мир, который, по Булгакову, существует независимо от воли автора и который «только-то» и нужно, что увидеть и описать словом.

«Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая...» (IV, 435).

Приход Левия Матвея из «света» также совпадает с представлениями теософов об условиях и населенности ментальной сферы. «В низших

ментальных областях, - пишет А.Безант, - встречаются многие чела (ученики), работающие в своих ментальных телах...»[3а]

Единство физического, астрального и ментального миров проявляется в единодействии их законов: закона сохранения энергии, закона причинности, закона эволюции.

Закон сохранения энергии (закон Кармы) в теософской интерпретации звучит так: «Ничто не пропадает... ни одно движение воли, ни один порыв чувства, ни одна мечта. Наши желания и мысли реальные сущности, которые продолжают жить и действовать, участвуя в беспрерывном творчестве вселенной»[7]. Поэтому первостепенная задача каждого человека, учит теософия, состоит в том, чтобы стать хозяином своего ума, а стало быть, и хозяином своей судьбы, поскольку - по закону Кармы - мысли и желания человека становятся в конце концов его судьбой.

«Каждому будет дано по его вере», - так формулирует эту «теорию» Воланд (V, 265), «доказательством» которой служит в романе судьба Берлиоза, а также судьбы других героев и персонажей: Мастер получает покой - то, чего он более всего желал в этой жизни, Маргарита навсегда остается с ним, ибо, как сказано в романе, «тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» (V, 369), Понтий Пилат осужден на мучительную головную боль и бессонницу, Варенуха становится вампиром и т.д.

Прямое следствие «закона сохранения энергии» - бессмертие. «Смерти нет», - это написано не только в хартии Иешуа, но и в сочинениях теософов. Смерти нет, учат они, но есть перевоплощение действие «закона причинности». Умирает и разрушается внешняя оболочка, тело, но сам человек, его Я, продолжает жить, принимая формы, наиболее адекватные его созидаемой сути - становясь тем, что он заслужил и что необходимо ему для дальнейшего развития.

Директор грибоедовского ресторана в прежней жизни был флибустьером: «Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой» (V, 61), Коровьев - рыцарем и т.д. Превращения героев в финале романа представлены как «разоблачение», но не в расхожем идеологизированном значении этого слова (в таком, например, употребляет его председатель Акустической комиссии Семплеяров, потребовавший разоблачения фокусов Коровьева и Бегемота), а в его исконном («разоблаченном») значении: как раз-облачение, снятие внешних покровов (ср. название книги Е.П.Блаватской: «Разоблаченная Изида»). То, что казалось единственно надежным и достоверным, названо «колдовской нестойкой одеждой», о чем тоже достаточно много и подробно говорили теософы. «Погибающее тело, - говорят они, - есть нечто вроде одежды, которую бросают, когда она изношена, чтобы надеть другую...»[8]

Еще один великий закон, или, точнее, аспект единого закона жизни - закон эволюции.

Эволюцией теософы называют процесс пробуждения мирового Я (Эго), его определяющего воздействия на развитие человечества и на сознание каждого отдельного человека, как и вообще на развитие всего живого и разумного. «По мере нашего продвижения в развитии, - писала Е.П.Блаватская, - мы постигаем, что в стадиях, через которые мы прошли, мы приняли тени за реальности и что восходящий процесс Эго состоит из целого ряда прогрессивных пробуждений, и каждое продвижение приносит с собой убеждение, что наконец мы достигли «реальности». Но только когда мы достигнем абсолютного Сознания и сольем с ним наше сознание, только тогда будем мы освобождены от заблуждений, порожденных Майей»[9]. (Майя, - поясняет она же, - или Иллюзия, является элементом, входящим во все конечные предметы, ибо все, что существует, имеет не абсолютную, но лишь относительную реальность...»[9а]).

Эволюция, другими словами, это выявление вечного, абсолютного в сферах внешнего, временного, это преодоление иллюзорности, движение к истине - путь, на который обречен каждый человек в отдельности и все человечество в целом. «Никто не может двигаться против течения великого космического закона, - утверждает А.Безант, ученица Блаватской, - никто не в силах остановить могучее движение божественной Эволюции, но человек, тем не менее, может способствовать ей или противодействовать»[8а].

В Письме Правительству, перечисляя черты своего творчества, Булгаков напишет: «...черные и мистические краски (я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ)... глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противупоставление ему излюбленной и Великой Эволюции...» (V, 446).

Начало XX века теософы ощущали как начало великих перемен в физическом и нравственном мире. Человечество, считали они, оканчивает свое нисхождение в материю и теперь наступает пора его восхождения к высотам духа. В противном случае, предупреждает Р.Штейнер, ему грозят «всевозможные физические и нервные заболевания»[5а].

«В настоящее время нас неизбежно ожидают три революции, в сравнении с которыми обычные исторические процессы покажутся прямо ничтожными,- писал д-р Бекк в книге, опубликованной в 1915 году, и называет их: «экономическая», «социальная» («которая уничтожит индивидуальную собственность и освободит, таким образом, землю сразу от двух громадных зол: богатства и бедности») и «психическая»[10]. Д-р Штейнер, подтверждая неизбежность нового «вихря» (так он называет переход от одной ступени сознания к другой), уточнял: «...зарождаются семена новой культуры, которую должны дать Славяне для грядущей шестой расы»[11].

Переживаемое время теософы называли временем «борьбы и перестройки»[12], «великой перестройки, которая происходит в мире, перестройки гораздо более значительной, чем думают люди»[13] – временем постановки человека, его внутреннего мира, в центр всех проблем и явлений.

Служение целям Великой Эволюции, учат теософы, начинается с эволюции в себе, с перестройки своего сознания и переориентации всей своей жизни. Обобщая и объединяя восточные и западные эзотерические учения,

учители теософии говорят о трех ступенях духовного восхождения, или пути ученичества: о Подготовлении (Очищении), Просветлении и Слиянии.

Вероятно, характеристики булгаковского Ивана Бездомного, ученика Мастера,- «неузнаваемый Иван» (V, 133), «Иванушка посветлел» (V, 362) - содержат и это, эзотерическое значение, указание этапов его духовной эволюции.

Но совпадения на этом не заканчиваются. Учители теософии различают четыре (не обязательно последовательные) стадии подготовления - четыре испытания, которые должен преодолеть вступающий на путь: 1) достижение способности распознавания, способности отличать действительное от недействительного, вечное от преходящего; 2) развитие в себе: самообладания в мыслях и чувствах, самообладания в поступках, терпимости, светлого настроения, сосредоточенности, доверия; 3) достижение бесстрастия, равнодушия ко всему земному; 4) достижение желания освобождения.

Уже простое соотнесение этой программы и описанного в романе пути Ивана Бездомного выглядит комментарием одного к другому. Но у нас есть основания и для более детального сопоставления.

В одном из самых известных теософских сочинений, книге Анни Безант «Учение сердца» (Петроград, 1915), хранящийся в Государственной библиотеке (шифр: R 458/394), есть характерные красно-синие карандашные подчеркивания, какие обычно делал М.Булгаков в интересующих его книгах. Возможно, в той же библиотеке есть и другие «меченые» таким же образом книги, если мы правильно поняли объяснение Воландом причины своего визита в Москву.

В книге А.Безант около 70 помет, среди них и такие, которым можно найти прямые соответствия в «Мастере и Маргарите».

Во-первых, обратим внимание на подчеркнутый эпиграф к работе (взятый из классического в теософии произведения Блаватской «Голос Безмолвия»), который вполне мог быть поставлен к первой главе булгаковского романа:

«Учись различать реальное от нереального, преходящее от вечно-пребывающего. Учись прежде всего разделять головное знание от душевной мудрости, учение «Ока» от участия «Сердца»[14].

Далее отметим мысли, помогающие уяснить, что должно ожидать человека, который внял этому совету, ступил на путь ученичества, или - в нашем конкретном случае - как следует понимать с точки зрения теософии смысл приключений Ивана Бездомного, увидевшего разницу между своим сочинением и романом Мастера и усомнившегося в непреложности «головного знания» своего наставника Михаила Александровича Берлиоза.

«УЧЕНИЕ СЕРДЦА»:	«МАСТЕР И МАРГАРИТА»:
«...Все происходит в целях эволюции человечества»[14a];	«Все будет правильно, на этом построен мир» (V, 370);
«Уповайте на Высшее Милосердие	«...и все у вас будет так,

и Мудрость Учителей... и все пойдет хорошо»[14б];	как надо» (V, 384);
«Чтобы избавиться от какого-нибудь недостатка, необходимо прежде всего точное исследование самого недостатка; затем - признание или искреннее сознание, что это действительно недостаток и что потому неразумно придерживаться его, и, наконец, твердое желание искоренить его»[14в];	Разговор Бездомного и Мастера в клинике (гл. 13).
«Начало роста души ощущается нами внутренним покоем, которого уже не могут поколебать никакие внешние обстоятельства...»[14г];	«...равнодушие чувствовалось и во взгляде Ивана, и в его интонациях. Поэта больше не трогала судьба Берлиоза» (V, 326-327);

и т.д.

Пройдя все стадии приготовления, испытуемый становится учеником - «вступившим в поток», или *«бездомным»* (Parivragaka). А.Безант так комментирует эти определения: «Дело не в том, конечно, чтобы не иметь жилища и в физическом теле переходить с места на место, хотя именно так и стали понимать это слово экзотерически. Паривраджака, это - человек, во внутренней жизни своей отделенный от этого мира, не имеющий избранного местонахождения и в этом преходящем мире, где одно место стоит другого. Он готов идти куда угодно, всюду, куда пошлет его Учитель. Ни одно место не властно его задержать, ни к чему он не может привязаться, ибо он порвал цепи, приковывавшие его к определенному месту»[14д].

Псевдоним булгаковского героя «Бездомный» воспринимается обычно, как того и требует тон и ход повествования, в ином смысле: это то неподлинное, что надлежит преодолеть в своем развитии. Но понятие «бездомность» в романе шире и сложнее «бездомности» Ивана (ведь «без дома» и Мастер, и Воланд, и Иешуа), оно представлено, так сказать, диалектически, в единстве своих противоположных значений, эзотерического и экзотерического. Иван Бездомный - «блудный сын», ищущий дорогу к своему Дому, но его Дом - это не «Дом Грибоедова» и не «дом скорби» (остановки на его пути), и даже не «Институт истории и философии», сотрудником которого он оказывается в конце романа. Отбросив псевдоним и став учеником Мастера, Иван продолжает оставаться «бездомным», только теперь уже в эзотерическом смысле. Теперь он - «вступивший в поток».

«...Лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану

за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека... Иван Николаевич во сне протягивает к нему руки и жадно спрашивает:

- Так, стало быть, этим и кончилось?

- Этим и кончилось, мой ученик...» (V, 383-384).

«Лунный путь» - это, как объясняют теософы, «путь желаний», путь неполного освобождения, ожидание награды за свою жизнь - не важно, в этим или ином мире. Если это объяснение приложимо к роману Булгакова, то можно понять, почему Мастер не заслужил света.

Перечисленных примеров, видимо, достаточно, чтобы не сомневаться: теософская интерпретация мира и человека была Булгакову известна. Более того, она была близка его мироощущению. В романе «Мастер и Маргарита» действуют те же законы, которые, согласно теософскому учению, управляют мистической жизнью вселенной. Но, как и всякая интерпретация, введенная в художественное целое, в романе Булгакова она претерпевает существенные и даже весьма существенные изменения.

Примечания

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. - М., 1992. - С.15. В дальнейшем цитаты из произведений Булгакова приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

2. Ермолинский С. О Михаиле Булгакове // Театр. – М., 1966. - №9. - С.95.

3. Безант А. Древняя Мудрость // Вестник Теософии. - 1908. - №7-8. - С.15. -[3а]С.21.

4. Ледбитер Ч. Жизнь после смерти. - Пг., 1918. - С.28-29.

5. Штейнер Р. Эволюция мира и человека // Вестник Теософии. - 1911. - №1. - С.19. - [5а]С.21. Об антропософском подтексте романа «Мастер и Маргарита» и, в частности, об интертекстуальных связях с произведениями Р.Штейнера и А.Белого см.: Каганская М., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. – Тель-Авив,1984. - С.92-103.

6. Чудакова М. Архив М.А.Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Гос. б-ки СССР им.В.И.Ленина. - Вып.37. - М., 1976. - С.64.

7. Теософия и основные ее положения // Вестник Теософии. - 1908. - №10. - С.3.

8. Безант А. Путь ученичества. - СПб, 1911. - С.38. - [8а]С.67.

9. Блаватская Е. Тайная Доктрина. - Т.1. - Рига, 1937. - С.84. - [9а]С.84.

10. Бекк Р. Космическое сознание. - Пг., [1915]. - С.5.

11. Штейнер Р. Культура пятой Арийской Расы // Вопросы теософии. - Вып.1. - СПб, 1907. - С.107.

12. Вопросы теософии. - Вып.1. - СПб, 1907. - С.4.

13. Цит.: Писарева Е. На сторожевом посту // Вестник теософии. - 1917. - №6-9. - С.8.

14. Безант А. Учение сердца. - Пг, 1915. - С.3. - [14а]С.51. - [14б]С.55. - [14в]С.55-56. - [14г]С.59-60. - [14д]С.50.

ОТКРОВЕННОЕ И СОКРОВЕННОЕ В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Наверное, каждому, кто пытался искать логику в жизни и творчестве Михаила Булгакова, знакомо чувство некоторого разочарования, когда после необыкновенных, колдовских страниц «потрясающего» романа он обращался к письмам или дневниковым записям писателя – и вдруг вместо вопросов веры, истины, творчества находил там «квартирный вопрос», а с ним заботы о деньгах, о заграница, фасоны воротничков для рубашек, газетные новости, литературные сплетни и вообще преувеличенное внимание к тому, что для «мистического писателя», каковым Булгаков себя мыслил и представлял, представлять интереса как будто бы не должно.

«Мистический» же писатель, видимо, и сам чувствовал в этом какое-то несоответствие, потому что всячески старался его устранить: то начинал писать письма языком своих произведений (например, письма к П.С.Попову), то, наоборот, художественные произведения превращал в письма «тайному другу» («Записки на манжетах», «Записки юного врача», «Записки покойника»...). Этим же, по существу, занимаемся теперь и мы, его читатели и интерпретаторы, - устранением несоответствия между действительным и возможным в облике автора: мы или исследуем сор, из которого, как сказано, вырастает искусство, пытаясь установить влияние первого на второе, или, основываясь на художественных текстах, реконструируем этот сор.

В зависимости от того, чему отдается предпочтение, художественному свидетельству или документальному, Михаил Булгаков предстает то гениальным, то великим. Один Булгаков – гонимый и одинокий, непонятый и непризнанный, ясновидец, провидец, пророк; другой – знаменитый писатель, классик, знающий, чего хочет, и умеющий достигать своих целей, из тех немногих, кто уцелел – и творчески, и физически. Один – философ, обладающий энциклопедическими познаниями; другой – не более чем добросовестный читатель энциклопедического словаря. Один – чуть ли не коммунист, увидевший космическую предопределенность социальной революции; другой – монархист, белогвардеец и внутренний эмигрант.

Несмотря на столь разнящиеся результаты, оба подхода, «аналитический», идущий от документа и в целом от внехудожественной реальности и расчленяющий цельный художественный образ на представляющие его понятия, и «синтетический», идущий от произведения и собирающий разрозненные понятия в объединяющий их образ, находятся все же на одной плоскости читательского восприятия. Сходство их более принципиально, чем их различия, и заключается оно в объединяющем их представлении, согласно которому писатель сам и управляет творческим процессом. Не умаляя и ни в коей мере не оспоривая достоинств ни первого, ни второго подходов, попытаемся лишь вспомнить, что традиция, которой они принадлежат, не единственная традиция.

Согласно же иной, не менее солидной теории, художник – это исполнитель, мастер, но никак не истинный автор. Соответственно, в произведении, помимо человеческого содержания, сохраняющего черты и взгляды личности художника, есть и иное содержание, сверхчеловеческое, которое, в свою очередь, подразделяется на ОТКРОВЕННОЕ и СОКРОВЕННОЕ.

Когда, рассказывая о работе над романом, Булгаков пишет в письме: «В меня же вселился бес» (В.В.Вересаеву, 2.VIII.1933) или когда на полях рукописи делает помету: «Помоги, Господи, кончить роман» - это не метафорические обороты, во всяком случае, не только метафоры, а и констатация действительного своего состояния и самоощущения. Булгаков - «мистический писатель», как он сам о себе не раз говорил, и не потому только, что в его произведениях действуют потусторонние силы, а главным образом потому, что их присутствие и влияние ощущалось им в самом творческом акте. Поэтому и герой у него – «мастер», а не «писатель», потому и нет имени у этого героя, что его мастерство, по существу, безымянно, внеличностно, а точнее, сверхличностно – это человеческая способность фиксировать и воплощать сверхчеловеческое содержание.

Относительно природы искусства у Булгакова, думается, никогда не было сомнений. Верный ученик Гоголя, начиная с самых ранних своих произведений, «Похождений Чичикова», «Записок на манжетах» и др., в которых инфернальная подсветка темы искусства еще не воспринимается как концепция, и заканчивая романом, где инфернальность становится главной темой, он напоминает, а кому-то, должно быть, и открывает, что искусство – «искус» – от дьявола.

Здесь, может быть, уместно вспомнить, что особенно остро ощущалось противостояние религии и искусства в первые века христианства (эпоха, отметим, особенно занимавшая мысли и воображение Булгакова), и только постепенно, через распри ревнителей и гонителей, установилось более терпимое отношение к художеству: в числе некоторых других светских занятий оно было оставлено при церкви, но на правах служанки, зажигающей свечи. Но постепенно, с возрождением античного духа и, соответственно, с ослаблением религиозного чувства, искусство все решительнее, победа за победой, стало занимать место религии, оформляя по ее подобию своезаконное, безрелигиозное мировоззрение, подготавливая все новые ереси и революции.

Когда герой булгаковской пьесы («Багровый остров») повторяет: «Театр – это храм», современный зритель склонен слышать в этом что угодно – иронию, сатиру, сарказм, но никак не парадокс. То, что театр – это вовсе не храм, а если и храм – то «храм диавола» (Тертуллиан), - такие мысли у него едва ли возникнут. Интересно, что и другой булгаковский герой-режиссер, а точнее, другое художественное воплощение К.С.Станиславского в булгаковском мире-театре – Иван Васильевич из «Записок покойника» – тоже произносит подобную сентенцию: «Богу?.. Гм… гм… Нет, ни в коем случае. Богу вы не пишите… Не богу, а… искусству, которому она бесконечно предана». Происходящая здесь подмена выглядит вынужденным языковым (но и не

только языковым) компромиссом – обычным, впрочем, в условиях повсеместных подмен и подлогов, и, пожалуй, не стоило бы останавливать на этом внимание, если бы не производилась эта подмена в деле, где никакие компромиссы недопустимы.

И вот – проблема, невидимая миру, но исключительно важная для художника (конечно, для «мистического» художника), скрытая под более понятными, традиционными проблемами: «художник и власть», «художник и толпа», «гений и злодейство» и т.п. Ею трудно увлечь читателя, ее трудно представить на сцене, ее вообще трудно как следует понять, если не знать, как возникают рукописи, которые не горят, но именно она, проблема религиозного оправдания искусства, становится эзотерическим обрамлением романов Михаила Булгакова.

В романе «Белая гвардия» он высказывает догадку, что искусство – это в конечном счете те самые «книги», по которым будут судить человечество. Для него очевидна демоническая, богоборческая сущность футуризма, настолько очевидна, что он считает возможным распорядиться участью футуриста Русакова, не откладывая разбирательство до Страшного Суда. В отношении же классиков Булгаков, как всегда, терпим и милостив. В «бессмертии» Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Гете видится ему посмертное оправдание их жизни, а вот чем заплачено за это бессмертие – этот «русский» вопрос, мучивший Гоголя, Толстого, да и других «бессмертных», возникнет позднее, с осознанием и осмыслением собственного творческого опыта.

В самом начале своего литературного пути, в своей «пушкинской речи» Булгаков как бы взвешивает сакраментальные качества поэта на каких-то вечных весах: с одной стороны – «творчество Пушкина божественно, лучезарно; Пушкин – полубог, евангелист…», но с другой – «он перевоплощался во всех богов Олимпа», т.е. божественность Пушкина, выходит, языческая, или, как сказали бы богословы, бесовская. Возможно, именно это имел в виду Булгаков, говоря, что Пушкин был «и ночь и лысая гора» [Цит. по: 1, с.156].

О Мольере, другом булгаковском любимце, в посвященном ему романе («Жизнь господина де Мольера») говорится: «лукавый и обольстительный галл», «демон», «дьявол», а его искусство, искусство комедианта, названо антицерковным и дьявольским. Булгаков, разумеется, не опровергает этих обвинений. Трагедия комедианта потому и трагедия, что строится не на конфликте правых и неправых, а на более глубоком противоречии, рассекающем надвое человеческий дух, разделяющем жизнь художника между устремленностью к запредельному, вечному – и привязанностью к земному, мимолетному. «Он был добрым человеком и умер как христианин», - говорит о Мольере его вдова. Но значит ли это, что художнику достаточно быть «добрым человеком», чтобы разрешить в себе вековечный конфликт искусства и религии?

В «Записках покойника» есть любопытное рассуждение о мирах, в которых довелось побывать герою. Первый мир – университет, затем – война, работа в газете и, наконец, мир искусства, описанием которого, собственно, и

являются «Записки». Чтó это за мир – ясно уже по тому, что у входа в его пределы героя встречает Мефистофель. Вечеринка же литераторов представляется пародией Тайной Вечери, так что приехавший из Парижа знаменитый писатель Измаил Александрович (Алексей Толстой) не очень-то ошибался, когда, окинув взглядом пиршественный стол, крикнул: «Га! Черти!»

Конечно, Максудов во многом противопоставлен литературным бесам, но куда важнее другое – его попадание в их мир закономерно, такова уж неизбежность литературного дела. И случилось это, надо думать, не тогда, когда герой встретился с редактором-Мефистофелем, а намного раньше – когда он встретился с Мефистофелем-демиургом. А поскольку «Записки покойника», как и другие булгаковские «записки», это жанр художественной автобиографии, то нелишне посмотреть, нет ли в этих метафорах чего-нибудь еще, кроме литературных аллюзий.

Считается, что профессиональная литературная деятельность Булгакова началась в 1920 году, когда он, как записано в его «Автобиографии», «бросил звание с отличием и писал» [2, с.85]. В переписке с родными он подтверждает эту дату (письмо К.П.Булгакову, 1.II.1921) и уточняет, что она хоть и соответствует действительности, но расходится с каким-то иным счетом. «Я запоздал, - пишет он, - на 4 года с тем, что я должен был давно начать делать – писать» [3, с.39].

Почему же «запоздал»? И почему именно на 4 года, а не на 3 или на 5? Вероятно, потому, что в 1916 году Булгаков окончил университетский курс и стал, как он себя называл, «доктором», т.е. перешел, как и его герой, писатель Максудов, из одного мира в другой. А ведь такой переход, как мы знаем из максудовской истории, не обходится без проводника...

Здесь мы приближаемся к теме, рискованной во всех смыслах, не говоря уже об ученой репутации. Но, чтобы идти дальше, нам ничего не остается, как посмотреть на доктора Булгакова его же глазами, глазами молодого человека лет 25, читающего, как установлено, историю религии, философию мистики и раз 50 побывавшего на представлении оперы «Фауст».

Известно, что договор с дьяволом обычно заключается сроком на 24 года, в течение которых человек пользуется сверхъестественной помощью для достижения своих целей, чаще всего в области тех или иных искусств, а по истечении срока попадает в полное распоряжение заказчика, умирая при этом мучительной смертью. Так, в «Народной книге», где собраны исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте, читаем: «Истекли 24 года, отпущенные доктору Фаусту, и на той же неделе явился ему дух, передал ему долговое письмо или обязательство и сообщил ему вместе с тем, что в следующую ночь возьмет дьявол его тело: пусть он имеет это в виду! Всю ночь доктор Фауст плакал и сокрушался...» [4, с.98]. Разумеется, мы не смеем утверждать, что смысл булгаковского сюжета следует понимать так буквально, хотя внешне все как будто совпадает, вплоть до смерти в 1940 году, наступившей, как нетрудно сосчитать, ровно через 24 года после того, как он «должен был начать писать». Научное мышление налагает на нас определенные обязательства, даже если мы вовсе не стремимся к научному мышлению и не

считаем, что оно что-либо прибавит к нашему инонаучному знанию. Мы примем гипотезу о «русском Фаусте» условно, как одну из вариаций известной легенды, а легенды, как мы понимаем, вовсе не претендуют на безусловную достоверность. Именно такую форму изъяснения и предлагает нам автор «Мастера и Маргариты».

Читатели, возможно, помнят, как ответил булгаковский герой, когда его спросили: «Вы – писатель?»: Мастер погрозил кулаком. «Кулак» – по-немецки «Faust»; Мастер как бы открывает свое эзотерическое имя: «Мастер» – это «Фауст», но он же и «доктор Булгаков» - кстати, умерший ровно через 400 лет после смерти исторического «доктора Фауста».

Стоит ли тогда удивляться, что роман Булгакова перенасыщен многочисленными фаустовскими реминисценциями [5; 6; 7; 8; 9 и др.], так что читатель просто обречен воспринимать обе фаустовские истории, давнюю и современную, в соотнесенности, и тот, кто, как сказано в романе, даже оперы «Фауст» не слыхал, едва ли окажется проницательнее Ивана Бездомного.

Но важно и другое – не быть «Берлиозом» (или «Вагнером» – если последовательно соотносить версии Булгакова и Гете), не подменять аналогиями реальности, не забывать, что Михаил Булгаков – писатель «мистический» и что из многих значений, которыми богат образ Фауста, для него наиболее значимо первичное: Фауст – это человек, заключивший сделку с дьяволом. Вводя в роман «чернокнижника» Герберта Аврилакского, философа Канта, композитора Иоганна Штрауса, а в черновиках еще и Паганини, Брюса, Калиостро [10], которых тоже подозревали в связях с сатаной, Булгаков как бы приспускает с образа Фауста эстетический флер, хотя и не настолько, чтобы мистика целиком заменила собой эстетику. По этой же причине причастность Мастера «духу зла и повелителю теней» описана неявно, через цепочку якобы случайностей, из которых основные: совпадение текста романа с рассказом сатаны, крупный денежный выигрыш, создавший Мастеру условия для творчества, странная встреча с Маргаритой, обставленная по всем правилам бесовского сводничества и т.п.

Сделка Мастера, а потом и Маргариты, а также многие и многие другие дела и дельца, описанные в романе, складываются в исключительно ответственное и многозначительное обобщение: в сделке с дьяволом находится весь современный мир, и социальная революция, вопреки некоторым надеждам и утверждениям, этот договор не расторгла. В романе о Мастере и Маргарите Булгаков уже не предъявляет счет большевикам, он показывает, что революция – это и есть оплачивание «всех счетов», это наша карма, как говорят на Востоке, или, как говорят в булгаковском романе, «наша марка».

В таких условиях герою, если он знает или догадывается о неслучайности всего происходящего в его жизни, надо выбирать, или быть ему «не от мира сего», как Иешуа, или, как Мастер, оставаясь в мире, попытаться не быть с ним заодно. Первый путь ведет на Голгофу и далее, к свету, второй – заставляет быть участником или свидетелем казни, и тогда лучшее, на что может надеяться избравший жизнь с миром, - это «покой», наиболее привилегированное место в царстве теней.

Современники так писали об этом: «Возможна только жизнь в Боге, но навеки трагически неосуществима мысль о религиозной культуре. Бессмысленна потому, что культура есть творчество, а всякий творческий акт есть неминуемо разрушение синтетической целостности души, т.е. ее религиозной природы. Если есть религиозность, как предметная ценность, то она мыслима только за пределами мира, нам данного» (Ф.Степун) [11, с.83]; «Вера в Бога не допускает веры в самодовлеющий мир и признает “мир” не сущностью, а лишь состоянием… Все области жизни: искусство, философия, наука, политика, экономика и т.д. – не могут быть признаваемы самодовлеющими сущностями и суть только образы, которые действительно складываются по миру сему, но лишь тогда и лишь постольку, когда и поскольку культура вообще не устрояется по образу Христову. Если в области культуры мы не со Христом, то мы неминуемо – против Христа, ибо в жизни нет и не может быть нейтралитета в отношении Бога» (о.П.Флоренский) [12, с.54].

О том же и произведения М.Булгакова: искусство демонично тогда, когда оно отпадает от Бога, когда полагает себя самодовлеющей ценностью, а это значит, что оно демонично всегда, потому что, полагая цель вне себя, искусство перестает быть искусством в классическом понимании этого слова. И так же, вслед за неохристианами своего времени, Булгаков пытается найти формулу взаимодействия искусства и религии, культуры и культа. И он находит ее – в том же гетевском «Фаусте» и ставит эпиграфом к своему роману.

Надо полагать, автор романа о дьяволе хорошо знает и помнит, что, по известному выражению, дьявол – обезьяна Бога и что искусство – это тоже «обезьянство» (так, он не преминет заметить и отчеркнуть, что Мольер родился в «обезьяньем доме»): искусство – это прежде всего искусное подражание («мимесис»), сотворение идолов («образов») и иллюзий, это имитация жизни и жизненности, создание «гомункулусов» - форм искусственного, воображаемого существования. Все это Булгакову, разумеется, было известно; более того, об иллюзорности искусства он и сам писал (например, в «Записках покойника»). Но для него, как, наверное, и для каждого художника, ищущего оправдания своему делу, решающим доводом оказывается вера в истинность искусства, в каких бы формах лжи оно ни проявлялось: именно благодаря этому свойству даже дьявольское может свидетельствовать о божественном, если только не поклоняться дьяволу, как Богу.

В ранних редакциях «Мастера и Маргариты» роман Мастера назван «Евангелием Воланда». В каноническом тексте эта мысль выражена предельно обобщенно: всякое искусство – «евангелие дьявола». Всякое искусство, как его ни понимать – как шепот «даймона» или как «подражание» природе, как воплощение «духа времени» или как воплощенное «безумие» - все это атрибуты, которые традиционно связываются с образом «князя мира сего». Но – и на этом Булгаков строит свою надежду – будучи «дьявольским», искусство является и «евангелием»: тая в себе историю своего происхождения и ключи к своим тайнам, оно вместе с тем являет и благую весть, которую невозможно скрыть никакими покровами. Иешуа Га-Ноцри – не похож на евангельского

Христа, как, вероятно, и евангельский Христос в чем-то не совпадает с Христом историческим, и это действительно был бы приговор искусству, если бы мы искали в нем только внешние подобия, а не откровения духа.

«Откровение, - писал В.С.Соловьев, - проявление Высшего Существа в нашем мире, с целью сообщить нам более или менее полную истину о себе и о том, чего оно от нас требует» [13, с.424]. Сокровение же, если продолжить мысль Соловьева, противоположно откровению, это затемнение истины, это ее раздробление и многократное отражение, в некотором смысле даже искажение, необходимое, однако, для постепенного и безопасного ее усвоения.

Если сокровенное в художественном произведении – это его тайна (в противоположность секретам, находящимся в плоскости рационального знания), то откровенное – его истина, то, что М.Хайдеггер называл «несокрытием». Невосприимчивость к такого рода информации, откровенной и сокровенной, объясняется скорее не чрезмерной простотой или сложностью читательского восприятия, а, напротив, недостаточностью простоты и сложности. Откровенное – предел простоты, сокровенное – предел сложности. Читательское восприятие раздвоено между этими пределами и полноценным может считаться лишь тогда, когда подключается к их непосредственному воздействию.

Михаилу Булгакову выпало жить в эпоху, когда оба эти начала были объявлены несуществующими. Роман «Мастер и Маргарита» и начинается с описания удивительного общественного устройства, где нет ни Бога, ни дьявола и где искусства всецело подчинены намерениям человека. Даже незначительное, как в поэме Бездомного, проявление таланта, «дара Божьего», воспринимается как идеологическая ошибка. Но если молодой Булгаков пытается дерзко обходить идеологические запреты, то к концу жизни, безмерно уставший, он их просто упраздняет. Запреты могут быть сняты, предсказывает он, но ничего не изменится, если читатель останется все тем же – или Иваном Бездомным, малознающим и воинствующим в своем невежестве, или редактором Берлиозом, многознающим и подменяющим своим знанием истину. Как в одном, так и в другом случае читатель лишается главного – реальности, непосредственной связи с абсолютными началами, без чего его восприятие – иллюзия, самообман, самоуспокоение.

Различие между Бездомным и Берлиозом, стало быть, несущественно – это различие между незнанием и знанием, находящимися, по выражению кстати поминаемого ими Канта, «в пределах только разума». Различение этих различий создает иллюзию интеллектуальной жизни, которая обслуживает и обрамляет иллюзию искусства, - и вот против этой тотальной иллюзорности и направлен роман «Мастер и Маргарита», который утверждает неуничтожимость, неустранимость, бытийность художественного слова, его причастность к иноприродной реальности.

«Рукописи не горят» – потому что слово более реально, чем сжигающий его мир. Слова реально участвуют в человеческой жизни, они реальнее, чем человек склонен это допускать. Сказанное сбывается, даже сказанное невзначай (достаточно вспомнить поучительный случай с одним из булгаковских

персонажей, Прохором Петровичем, неосторожно бросившем: «…Черти б меня взяли!»). Поэтому утверждение Иешуа, что словами можно изменить любого человека, даже такого, как центурион Марк Крысобой, не должно казаться иллюзией, как это кажется Пилату. Иллюзорно, как показано в романе, как раз обратное: попытки уничтожить, исказить или забыть слово, несущее в мир «благую весть». Наверное, только на это, на непобедимую и преображающую силу слова, и оставалось полагаться Михаилу Булгакову, когда он писал свою главную книгу.

На что же, в таком случае, полагаться исследователю «мистического романа»? Где его, так сказать, место в структуре художественного целого? Ответ на этот вопрос вроде бы ясен: под трамваем. Если, конечно, исследователь мыслит так, как мыслил покойный редактор Берлиоз.

Но, позволим себе возразить, мышление редактора Берлиоза вполне логично, доказательно, оно научно, так сказать, и совершенно естественно, что он отрицает то, что внелогично и бездоказательно, - и мистику, и магию, и вообще все, чего, как он думает, «не может быть». Значит ли это, что наука и магия – две вещи несовместные?

«Не значит», - отвечает Булгаков, только не Михаил Афанасьевич, а Сергей Николаевич. «В словесной магии принципиально нет ничего сверхъестественного, - утверждает он, успокаивая ученый мир, - также как, например, в действии взрывчатых веществ, которые не имеются в природе в свободном виде, но должны быть из нее извлекаемы. Колдун или маг есть прежде всего ведун, тот, кто ведает, обладает естествоведением слова» [14, с.147]. Другой священник, отец Павел Флоренский, в свою очередь, убеждал, что нет оснований для беспокойства и у духовенства. В докладе «Магия слова» он, по воспоминаниям А.Ф.Лосева, доказывал, что, в сущности, всякое слово магично. «Магия, - рассуждал он, - встреча живого человека с живым веществом, в отличие от науки – там встреча понятия с понятием. Магия в жизни – живое общение с живой действительностью. Имени с именем. Это союз. Неважно какой. Союз любви или союз ненависти – но союз. Поэтому магия есть живое, жизненное (одухотворенное) общение *живого* человека с *живой* природой. Это реальность, являющаяся предметом веры. Никакой религии без магии, понимаемой так широко, нет и быть не может» [15, с.23]. Но если принять во внимание эти и подобные этим авторитетные суждения (Р.Генона, М.Элиаде и др.), то нужно изменять или традиционное настороженное отношение к магии, или традиционно безответственное отношение к слову.

Понимаемое магически и мистически, искусство не только не противоречит основам религии, но даже оказывается как бы ее представительством в физическом мире – энергией, требующей соответствующего овладения и направления. Художественное произведение, если оно не продукт идеологии, а плод вдохновения, осуществляет связь между физической, эмпирически воспринимаемой реальностью, и реальностью сверхфизической, воспринимаемой сверхчувственно, оно осуществляет, иначе говоря, то же, что и храмовое (литургическое и мистериальное) действо –

восстановление человеческой целостности, возвращение человеку его божественного достоинства.

«Смертию смерть поправ» – эта формула воскресения может служить оправданием искусства и всех дьявольских игр, в которые позволяет себе играть художник: попирая житейскую ложь художественной ложью, создавая и разрушая художественные иллюзии, он смеет надеяться не только на иллюзорное, художественное, но и действительное бессмертие.

Примечания

1. Файман Г. «Местный литератор» Михаил Булгаков // Театр. – М., 1987. - №6.
2. Булгаков М. Автобиография // Советские писатели. – Т.3. – М., 1966.
3. Булгаков М. Письма: Жизнеописание в документах. – М., 1989.
4. Легенда о докторе Фаусте. – М., 1978.
5. Schröder R. Bulgakows Roman “Der Meister und Margarita” im Spiegel der Faustmodelle des.19 und 20. Jahrhunderts // Bulgakow M. Der Meister und Margarita. – Berlin, 1968.
6. Steinbock-Fermor E. Bulgakov’s *Master and Margarita* and Goethe’s *Faust* // Slavic and East European Journal. – 1969. – Vol.13. – N3.
7. Haber E.C. The Mythic Structure of Bulgakov’s *The Master and Margarita* // The Russian Review. – 1975. – Vol.34. – N4.
8. Bruce A., Powel P.W. Story and Symbol: Notes towards a structural analysis of Bulgakov’s *Master and Margarita* // RLT. – 1976. – N15.

9. Якушева В. О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе // Филологические науки. – 1982. - №3.

9. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Отдел рукописей ГБЛ. – Ф.562. – К.8. – Е.х. 1.
10. Степун Ф. Жизнь и творчество. – Берлин, 1923.
11. Флоренский П. Христианство и культура // Журнал Московской патриархии. – 1983. - №4.
12. Соловьев В. Откровение // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т.22. – СПб, 1897.
13. Булгаков С. Философия имени. – Париж, 1953.
14. П.А.Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Контекст – 1990. – М., 1990.

IV

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

I

Как школа донецкое филологическое сообщество стало слагаться с середины 60-х годов, а точнее – с 1966 года, когда в Донецкий государственный университет на кафедру теории литературы и эстетики, образованную в этом же году, приехал из Казани, проездом через Москву, 29-летний кандидат филологических наук Михаил Моисеевич Гиршман.

Возникла ситуация, когда время и пространство как бы разделились и противопоставились: с одной стороны – радужные 60-е, полные надежд и ожиданий, и было от чего: молодой университет, молодые энергичные преподаватели, талантливые студенты; с другой же стороны – глухое, инертное, подконтрольное пространство провинциальной жизни, откуда Москва и Ленинград, не говоря уже о Прибалтике, виделись благословенными местами немыслимого вольнодумства. Цели были ясны, и вскоре таким же островком свободы в донецкой провинции стала кафедра теории литературы.

Начал действовать (с декабря 1966 года) теоретический семинар «Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации», и первые работы, избранные для обсуждения, уже показывали направленность, которая надолго станет определяющей для донецких филологов: «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» М.М.Бахтина (тогда еще в машинописи), «Проблемы стихотворного языка» Ю.Н.Тынянова, материалы дискуссии о стиле и т.д. Впоследствии донецкий семинар стал местом апробации научных работ; среди обсуждавшихся – С.Н.Бройтман, Н.Д.Тамарченко, И.В.Фоменко, В.И.Тюпа, Н.Т.Рымарь, Ю.Б.Орлицкий, Р.Н.Поддубная и др.

Появились первые диссертации, и с 1972 года – первые защиты. Официальные оппоненты – З.С.Паперный, Е.Г.Эткинд, В.Е.Холшевников, Ю.В.Манн, С.Г.Бочаров, В.В.Кожинов (трижды), Н.К.Гей (трижды), Ю.М.Лотман, Н.Н.Скатов, С.Т.Вайман и др. – как правило, задерживались, чтобы прочитать одну-две лекции или целый спецкурс.

Спецкурсы в Донецке читают Н.К.Гей, В.В.Кожинов, Б.О.Корман, Д.М.Урнов, Д.В.Затонский.

Множатся научные связи: Москва, Кемерово, Самара, Алма-Ата, Псков, Минск, Ленинград, Даугавпилс, Тарту, Ижевск, Харьков…

В 1971-1975 гг. проводятся Тютчевские чтения, определившие вектор поэтических пристрастий. Если воспользоваться толстовской пометой, то был определен предмет научно-творческих медитаций: «Тютчев. Глубина. Красота».

В начале 70-х школа переживает первые потери: уходят из жизни одаренные выпускники Валерий Кормачев, Олег Стаховский, Евгений Орлов, уезжает в Ленинград Константин Исупов, многие, по разным причинам, вынуждены оставить науку.

Но творческая энергия брала свое – школа росла, ширилась, крепла. Праздником самоутверждения стала конференция 1977 года, которая собрала более 170 участников, в числе которых Н.К.Гей, Б.О.Корман, Г.А.Белая, В.А.Сапогов, Л.М.Цилевич, Л.С.Левитан, В.Ш.Кривонос, Р.Т.Громяк, В.Е.Хализев, Н.Л.Лейдерман, М.Л.Гаспаров, Ю.В.Шатин, В.П.Скобелев, Д.Н.Медриш, В.И.Тюпа, Н.С.Лейтес, Н.Д.Тамарченко, И.Л.Альми, Л.Г.Фризман, С.А.Матяш, Л.Е.Ляпина, М.Я.Поляков, З.С.Паперный, М.Г.Соколянский, П.А.Руднев, Л.Л.Бельская, Г.В.Краснов, Ю.Н.Чумаков, Р.С.Спивак, В.В.Эйдинова, А.А.Слюсарь, И.А.Гурвич и др. [1].

Доказательством силы и значимости нового научного центра стало возрастание интереса к нему со стороны контролирующих органов. Кафедре теории литературы позволили отметить 15-летие, но затем последовало закрытие совета, запрещение издавать литературоведческие сборники – кафедра оказалась на осадном положении, которое едва не закончилось ее разгоном.

В начале 80-х выходят монографии М.М.Гиршмана [2; 3] и В.В.Федорова [4]. С одной стороны, они весомо укрепили позиции школы, но, с другой стороны, зафиксировали ее внутреннюю раздвоенность. К началу 90-х эта раздвоенность оформилась и административно, когда В.В.Федоров возглавил кафедру русской литературы (1990), а М.М.Гиршман – кафедру теории литературы (1991).

В 1988 году заявляет о себе новое поколение «донецкой школы» (А.В.Домащенко, А.А.Кораблев, М.М.Красиков, А.О.Панич и др.), организовавшее семинар с участием коллег из Кемерово (В.И.Тюпа, И.А.Есаулов, Д.П.Бак, Е.И.Ляхова) и других городов Советского Союза. Но идея «исторической эстетики», вдохновлявшая сибиряков, на донецкой почве не прижилась.

На конференции 1992 года [5] обнаружилось еще одно расхождение дончан с коллегами, на этот раз главным образом с москвичами. Возникла дискуссия, показавшая, что некоторые донецкие филологи заметно уклонились от принципов научности, хотя, как отметил Н.Д.Тамарченко, подобные явления наблюдаются и в некоторых других местах.

В 1994 году, с целью выяснить действительное соотношение позиций мэтров – М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, ученики организовали семинар, прозванный ими «Битва титанов». Семинар показал, что, несмотря на имеющиеся различия, донецкая филология представляет некое целостное сообщество [6, с.37-104].

Бахтинская [7; 6, с.105-148; 8, с.187-190; 9, с.127-184] и Пушкинская [10; 11, с.22-125; 12, s.325-327] конференции (1996 и 1998 гг.) подтвердили общность донецкой филологической школы, а также ее теоретические приоритеты: «целостность», «диалог», «онтология».

С 1996 года начинаются ежегодные Дионисьевские чтения, вдохновляемые А.В.Домащенко, с характерной культурологической проблематикой.

С выходом в 1997 и 1999 гг. выпусков «Донецкая филологическая школа» [6; 11] начинается стадия теоретических саморефлексий: школа пробует

целенаправленно осмысливать себя и свое место в контексте современного литературоведения.

II

Фирменным знаком донецкой филологической школы стало понятие «целостность». Им определялись и работа теоретического семинара, и научные конференции, и выходившие в Донецке литературоведческие сборники, и проблематика диссертаций. Нельзя сказать, что это понятие было открытием или монополией дончан - в Кемерово, например, выходили сборники, аналогичные донецким, целостность была не последней категорией в концепциях холистов и герменевтов, «новых критиков» и даже структуралистов, не говоря уже о русских софиологах, немецких романтиках или древнегреческих платониках, неоплатониках и гностиках. Но нигде и, пожалуй, никогда слово «целостность» не повторялось с таким постоянством, с таким заклинательным шаманством, как это происходило в Донецке. Кто знает, может, только это и требуется, чтобы возникала школа: сосредоточение на одной идее, непрестанное исследовательское погружение вглубь избранного предмета и неустанная теоретическая медитация, вызванная стремлением понять многое в одном конкретном явлении.

Несколько положений о природе целостности, многократно, во многих работах варьируемые, со временем стали как бы аксиомами, определяющими своеобразие теории целостности М.М.Гиршмана и его коллег. Первое: онтологичность; целостность - это «полнота бытия», которая представляет «первоначальное единство всех бытийных содержаний» [13, с.7]. Второе: динамичность; «полнота бытия» осуществляется как «саморазвивающееся обособление» бытийных содержаний и проявляется в каждой частице и в каждом моменте этого саморазвития. Третье: асистемность; принципиальное различие «целостности» и «целого» [13, с.8]. Четвертое: художественная целостность, воспроизводимая в литературном произведении, рассматривается как творческий аналог мировой целостности [13, с.8].

Так понимаемая целостность, как показывают опыты ее филологического осмысления, обладает значительными системообразующими возможностями. В логике теоретических интересов М.М.Гиршмана системообразование проявилось, во-первых, в нахождении центрального теоретического объекта, адекватного представлениям о художественной «полноте бытия»: таким центром предстало литературное произведение, осмысленное как динамическая целостность [14]. Во-вторых, динамическая целостность произведения рассматривалась в определенной и явно закономерной последовательности: вначале – проблемы ритма, затем – проблемы стиля, потом – проблемы диалога[6], т.е. в аспектах теоретической, исторической и диалогической поэтик. Наконец, в-третьих, дальнейшая детализация и систематизация литературоведческих категорий и понятий, прояснение их соотносительности

[6] Ср. разделы в сборнике «Избранные статьи» М.М.Гиршмана [13]: «Художественная целостность», «Ритм», «Стиль», «Диалогическое мышление».

(например, жанра и стиля[15; 16], мира, произведения и текста [17; 18; 19], ритма и композиции [20], автора и стиля [21] и др.) основывалась, опять же, на принципах их целостного взаимосуществования.

Принцип целостности оказался объединяющим и по отношению к самим филологам-целостникам: ритм донецкой научной жизни оказался достаточно мощным, чтобы противостоять аритмии политических, бюрократических и прочих внешних воздействий; стиль донецкого научного мышления оказался вполне своеобразным, чтобы отличаться на полистилистическом фоне сопредельного литературоведения; наконец, диалог как принцип концептуально-бытийных взаимоотношений оказался как нельзя кстати, когда в среде донецких филологов стали выделяться самостоятельные позиции.

Цельность (но не целостность) донецкой школы нарушил Владимир Викторович Федоров, который предложил свою формулу конкретизации онтологической проблематики [4; 22; 23]. Центральным понятием в его филологической системе является не «литературное произведение», как у М.М.Гиршмана, а «поэтический мир», поскольку, как утверждает В.В.Федоров, «жизненный» и «литературный» - это два относительно самостоятельных плана художественного целого», которые «входят в состав чего-то иерархически высшего сравнительно с ними» [22, с.5; см. также: 4, с.10].

Несмотря на полемическую противопоставленность филологических представлений М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, очевидна их соотносительность, что позволяет рассматривать эти ракурсы как единое онтологическое направление. Федоровский «поэтический мир» и гиршмановская «целостность» – явления по существу однопорядковые, но увиденные в разной перспективе, и в этом их существенные различия. Система В.В.Федорова иерархична: Слово-человечество – язык-народ – автор (поэт) – персонаж и т.д., при этом более высокий уровень иерархии является внутренней формой для более низкого. Система же М.М.Гиршмана принципиально неиерархична: это диалогическое единство взаимодействующих и взаимопроникающих целых – тех же человечества, народа, личности, а также соотносимых с ними собственно художественных понятий [13, с.11].

Влиятельность концепций М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, по крайней мере для их учеников, обусловлена, по-видимому, не только их универсальностью и внутренней цельностью, но также и конкретными аналитическими подтверждениями, т.е. характерным для обоих ученых единством теории и практики, или, конкретнее, единством онтологии и поэтики. Формы однопланной филологической реализации - «теории без практики» или «практики без теории» - в Донецке не поощряются[7], но тем не менее имеют своих приверженцев, среди которых наиболее характерные – В.И.Борисенко и С.В.Медовников.

[7] Об опасности разъединения «онтологии» и «поэтики» говорил М.М.Гиршман на Пушкинской конференции в Донецке (1998) [11, с.121-122].

В теоретических построениях В.И.Борисенко соединяются не только «целостность» и «поэтический мир», но и многие другие понятия, от платоновских и аристотелевских до гегелевских и бахтинских, а также собственные авторские, и все они преобразуются в некую сверхсистему – гуманитарную поэтологию. Отвлекаясь от конкретного исторического содержания этих понятий, В.И.Борисенко стремится рассмотреть их в логике историософского становления, и то, что другим покажется эклектикой, для него представляется полем соотносимых интенций. Он пишет так: «Аналитически взорвав себя на «части целого» и «разбросав по миру», человек сотворил из себя бинарный теономно-этономный Миф, философему «Востока и Запада», «Души и Духа», «материи и Идеи», «Формы и Содержания». Сравнив по закону «аналогии бытия» эти «два мира», он обнаружил зеркальное подобие этих «диамиров» и поставил вопрос о «третьем измерении» – «большей» от двуемирия *целостности как таковой*» [24, с.217; см. также: 25].

Отказ С.В.Медовникова от теоретизирования почти принципиален. Его стихия – устная речь, мгновенная реакция, афористичное, часто парадоксальное высказывание. Он не строит ни концепций, ни мостов между концепциями, но, тем не менее, бывает остро концептуален, импровизируя на темы, задаваемые коллегами [26; 6, с.72-73, 129-130; 11, с.64-65, 103-105].

Нередко приходится слышать, что «донецкая школа» – это прежде всего «школа Гиршмана» (С.Н.Бройтман [11, с.9-10], В.И.Тюпа [11, с.10], Л.Г.Фризман и др.). Действительно, комплекс идей и фундаментальных теоретических положений, разработанных М.М.Гиршманом, сохраняет актуальность уже для нескольких поколений литературоведов: теория целостности была принята основателем кафедры И.И.Стебуном, она определила преподавательскую и исследовательскую деятельность Л.С.Дмитриевой, Л.А.Бахаевой, Д.И.Гелюх, О.А.Орловой, Л.Т.Сенчиной, И.А.Поповой-Бондаренко, Л.П.Квашиной, Н.Р.Лысенко, Э.М.Свенцицкой, В.В.Медведевой-Гнатко, Ю.Ю.Гавриловой, Е.В.Тараненко, А.С.Островской, О.А.Кравченко, Н.В.Кноблох и др.

Концепция В.В.Федорова, как более конкретная и своеобразная, имеет меньше прямых последователей (среди которых – В.Э.Просцевичус, А.В.Самойлов), но отдельные ее положения принимаются или как-то учитываются практически всеми коллегами.

Существование в донецком теоретическом контексте сказывается и в работах историков литературы (И.А.Влодавской, Л.А.Мироненко, О.В.Матвиенко, А.В.Поповой, Р.С.Постовой, русистов Л.М.Ракитиной, Н.А.Анисимова, О.А.Чернышевой, Г.А.Попович и др.) – тематически, проблематически или стилистически.

Особую группу в «донецкой школе» составляют филологи, живущие не в Донецке: К.Г.Исупов (Санкт-Петербург), Ю.Б.Орлицкий (Москва), А.А.Галич (Луганск), Б.П.Иванюк (Черновцы), В.П.Кичигин (Белгород), Н.А.Петрова (Пермь), Е.Г.Бегалиева (Тараз), Е.Я.Константиновская (Иерусалим), Н.В.Белинская (Рамат-Ган), М.М.Красиков (Харьков), Р.В.Мных и Л.Н.Мных (Дрогобыч), Т.В.Телицына (Владивосток), В.Ф.Нестеренко (Сан-Франциско) и

др. Экстерриториальность их существования – одна из объективных причин экстраполяции идей школы.

Противоположная тенденция – интраполяция новых идей, методов, языков, нехарактерных или даже чуждых школе: обращение к проблемам психоанализа (В.И.Таракановский, М.Ю.Клебанова), интертекстуальности (Н.В.Кораблева), дискурсивности (Э.Г.Шестакова, С.В.Кочетков), неклассической рациональности (С.И.Сидоров) и др.

Стремление радикально обновить проблематику и стилистику донецкой филологии наблюдается в работах А.В.Домащенко [27], А.О.Панича [28; 29], В.Э.Просцевичуса [30], а именно: стремление привить школе традиции соответственно герменевтического, культурно-исторического и деконструктивного мышления, а также в опытах А.А.Кораблева [6; 11; 31; 32], проблематизирующих взаимоотношения науки, искусства и жизни как онтологическую основу целостного мировоззрения.

III

Образованная в 1966 году в Донецком университете кафедра теории литературы первоначально воспринималась как филиал московского Института мировой литературы, чему способствовали достаточно частые научно-деловые и личные контакты, прежде всего М.М.Гиршмана и В.В.Федорова – с В.В.Кожиновым, Н.К.Геем, С.Г.Бочаровым и др. Более сложными, напряженно-полемическими были отношения с тартусцами, что не мешало, однако, приезжать в Донецк Ю.М.Лотману, а в Тарту, соответственно, донецким преподавателям и студентам. Приезжал в Донецк и Б.О.Корман, чья субъектно-объектная системология некоторое время активно применялась в практике целостного анализа. Но, пожалуй, наиболее близко дончане сошлись во взглядах с сибирскими филологами, несмотря на значительное разделяющее их расстояние, - особенно с В.И.Тюпой и Н.Д.Тамарченко.

В том, как складываются, развиваются и испытываются научные связи, обнаруживаются отчетливые закономерности, проясняющие структуру рассматриваемой научной парадигмы. В отношении Донецка это особенно показательно, если учесть глухое противостояние имлийцев и тартусцев в 70-е годы. Отмечаемая коллегами внеположность позиции М.М.Гиршмана [11, с.9-10] – и в составе авторов трехтомной «Теории литературы», и по отношению к тартускому структурализму – отчасти может быть объяснена близостью этой позиции к теоретическим постулатам русской формальной школы, в первую очередь – Ю.Н.Тынянова, а также Б.М.Эйхенбаума, консультировавшего молодого ученого. Вспоминая те годы, М.М.Гиршман говорит, что проблемы «Бахтин или Тынянов» для него не существовало: оба имени для него были равно необходимы, и свою внутреннюю задачу он видел в том, чтобы доказать их общность – через идею динамической целостности, через согласие разных подходов прийти к расширению теоретических оснований[8].

[8] Из беседы в декабре 1999 г.

Таким образом, три основные аспекта изучения художественных явлений – системность, динамика и целостность – знаменательно разделились между тремя литературоведческими направлениями 60-80-х годов, по-видимому, тоже основными: *системно-структуралистским*, *историко-поэтическим* и *онтологическим*, наиболее последовательно и сосредоточенно разрабатываемыми соответственно в Тарту, Москве и Донецке.

Примечательно, что в 1975 году на конференции в Московском университете именно эти три направления были представлены тремя основными докладами (Н.К.Гея, Б.О.Кормана и М.М.Гиршмана), и оппонентом одновременно всех трех выступил тогда Г.Н.Поспелов, зафиксировав свою позицию как принципиально иную.

В 90-е годы появляются работы, которые можно определить как попытки интегративного подхода, в котором бы учитывалась, но и преодолевалась разноположенность системности, динамики и целостности. Наиболее характерен в этом отношении В.И.Тюпа, в чьих построениях сочетаются идея целостности, историческая типологичность и формально-логическая структурность.

Обозначенные тенденции в литературоведении второй половины XX века можно считать магистральными, поскольку они закономерным образом продолжают основные тенденции первой половины столетия. Это дало основание Й.Ужаревичу, представляя современное русское литературоведение именами В.Е.Хализева, С.Н.Бройтмана, М.М.Гиршмана, Н.Д.Тамарченко, В.В.Федорова, В.И.Тюпы и др., объединить этих теоретиков в понятии нео-традиционализм [33, s.5], хотя очевидно, что наследуются названными учеными принципиально разные традиции. Объединяет их именно магистральность, которой, однако, все настоятельней и наступательней противостоит набирающая силу и размах маргинальность – жанры интеллектуального сопутствия, противопоставляющие глубине – поверхностность, смыслу – смыслопорождение и т.д.

Донецкая филологическая школа к концу столетия оказалась в положении витязя на распутье, притом на каком-то заколдованном распутье: прямо пойдешь (оставаясь собою) – окажешься позади; влево свернешь (в эссеизм, деконструктивизм и проч.) – окажешься справа; повернешь направо (к соединению несоединимого) – окажешься слева. Станет ли донецкая школа выбирать одну из возможностей или разделится, не сумев выбрать, или найдет некий особый путь – покажет время, если оно будет.

И последнее. Приходится слышать, что внутренние дела школы – это частные проблемы, малоинтересные для других. Но если следовать теории целостности, то в каждом самостоятельном явлении, великом или малом, независимо от его значимости, обнаруживается глубинное единство со всеми иными явлениями, закономерно обособленными и закономерно обращенными друг к другу.

Примечания

1. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977.
2. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. - М., 1981.
3. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. - М., 1982.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. - М., 1984.
5. Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. - Донецк, 1992.
6. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. – Донецк, 1997.
7. Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. Тезисы международной научной конференции 28-30 ноября 1996 г. - Донецк, 1996.
8. Кораблев А.А. Международная конференция «Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре» (Донецк, ноябрь 1996) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. - №1.
9. Кораблев А.А. Мэтр и маргиналии // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. - №2.
10. А.С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения. – Донецк, 1998.
11. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Вып.2. – Донецк, 1999.
12. Попова-Бондаренко И., Мних Р. Конференция *А.С.Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения*, Донецк, 28-31 октября 1998 года // Slavia Orientalis. - T.XLVIII, nr.1, rok 1999. – Krakow, 1999.
13. Гиршман М.М. Избранные статьи. - Донецк, 1996.
14. Гиршман М.М. Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т.9.
15. Гиршман М.М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблемы диалога. - Махачкала, 1982.
16. Гиршман М.М., Лысенко Н.Р. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. - Свердловск, 1989.
17. Гиршман М.М. Художественный мир - литературное произведение - художественный текст // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. - Донецк, 1985.
18. Гиршман М.М. От текста к произведению // Вопросы литературы. – 1990. - №5.
19. Гиршман М.М. Произведение и текст в современном литературоведении // Сюжет и время. - Коломна, 1991.
20. Гиршман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения (О двух аспектах исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М., 1986.

21. Гиршман М.М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения // Проблема автора в художественной литературе. - Устинов, 1986.
22. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1998.
23. Федоров В.В. Статьи разных лет. – Донецк, 2000.
24. Борисенко В.И. Гуманология «поэтического бытия» в измерении «поэтического мира» // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997.
25. Борисенко В.И. Философско-теоретическая парадигма художественной поэтологии // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. - Донецк, 1991.
26. Медовников С.В. Полкъ. – Донецк, 1998.
27. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
28. Панич А.О. История диалектики: Диалектика в западноевропейской культуре. – Донецк, 1998
29. Панич А.О. «Медный всадник» А.С.Пушкина: от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998.
30. Просцевичус В.Э. Прямое значение. - Макеевка, 1996.
31. Кораблев А.А. Мастер. Астральный роман. Ч.1-3. - Донецк, 1996-1997.
32. Кораблев А.А. Темные воды «Тихого Дона». – Донецк, 1998.
33. Užarević J. Potraga za izgubljenom tradicijom (Aspekti suvremene ruske književne teorije) // Književna smotra. – [Zagreb], 1998, god.XXX, br.107 (1).

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ КАК ТЕКСТ

Жанровое сходство научной конференции и драматического представления не покажется только внешним, если рассматривать эти феномены онтологически. Степень художественности научной конференции обусловлена теми же конституирующими особенностями, что и классическая драма: наличием в ней всеопределяющей идеи, конфликтностью ее самоосуществления, целостностью общего впечатления и т.д. Научная конференция, достигающая степени художественности, достигает тем самым и принципиально новой степени научности: в этом случае ее фиксированным результатом оказывается не простая совокупность отдельных научных докладов-монологов, пусть даже и весьма содержательных, но их полифоническое единство, открывающее особые («диалогические», «интерсубъективные») возможности научного познания.

Традиция карнавализировать научные конференции, снимая их серьезность банкетами, стихотворными эпиграммами и т.п., достаточно давняя, традиция же эстетизировать их – сравнительно новая, складывающаяся. Донецкие конференции, возможно, не единственный опыт такого рода, но весьма примечательный и показательный.

Осмыслить научную конференцию как единый текст, т.е. как онтологическое единство и диалогическое соотнесение всех ее составляющих, как особое, межличностное смыслопорождение, - весьма затруднительно, если основываться только на публикуемых материалах (тезисах, статьях, обзорах) или даже на личных впечатлениях. Но потребность в таком осмыслении есть, и она оказалась достаточно сильной, чтобы стать формообразующей. Необходимость целостного восприятия научных конференций предопределила появление *научно-художественных композиций*, о значении и возможностях которых можно судить, например, по образцам, представленным в сборниках «Донецкая филологическая школа» [1; 2; 3; 4]:

«Целостность» («Битва титанов») = научно-теоретический семинар «Целостность художественного произведения. Итоги и перспективы» (1994);

«Бахтин в Донецке» («Мэтр и маргиналии») = международная научная конференция «Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре» (1996);

«Пушкин в Донецке» = международная научная конференция «А.С.Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения» (1998) и др.

Разумеется, научная конференция не перестает быть научной оттого, каким образом она будет впоследствии оформлена. Программа конференции остается в границах научности, но художественность естественным образом расширяет эти границы, служит дополнительным обрамлением, коннотативным контекстом, смысловым аккомпанементом для звучащих выступлений, проявляя текстовое единство конференции в ее глубинном движении от замысла до завершающего осмысления.

Даже когда никаких иных целей, кроме научных, организаторами конференции не ставится, какие-то моменты драматического искусства не могут не учитываться при продумывании структуры и логики развития предстоящего действия, при составлении программы, установлении регламента и т.д. Но если конференция изначально задумывается как научно-художественная, драматические элементы имеют в ней не только формальное, но и содержательное значение, драматизм как бы изначально закладывается в структуру целого.

Например, композиция «Целостность» («Битва титанов») была задумана как драматическое «выяснение отношений» двух лидеров «донецкой школы». В соответствии с этим замыслом определился общий план семинара: 1-е заседание (утреннее) – «битва титанов», т.е. со-доклады М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, 2-е (вечернее) – обсуждение докладов и позиций выступающих, 3-е заседание – заключительная дискуссия. Теоретической площадкой, на которой должно происходить «выяснение», была избрана проблема целостности – наиболее характерная и значимая для определения особенностей донецкой филологии. Показательно, что предполагаемого противостояния между «гиршмановским» и «федоровским» направлениями не произошло, дискуссия разыгралась по поводу специфики филологического знания и обозначила более существенное противостояние – между «научным» и «инонаучным» типами мышления (которое, кстати, на следующей донецкой конференции еще более обострится).

В отличие от театрального спектакля, разыгрывающего некоторый уже существующий текст, научная конференция строится как осуществляющийся текст, состоящий из последовательности отдельных текстов, связываемых в некоторое единство посредством вопросов и ответов, реплик, дискуссий и т.п. Если в театральном действии свобода импровизации ограничена драматическим текстом, то основным ограничителем для участников научной конференции является «регламент» – установленный порядок ее проведения. Нарушения регламента (превышение времени выступления, уклонение от темы и т.п.) нежелательны, поскольку они разрушают эстетику конференциального действия, однако в некоторых случаях именно такие нарушения (их можно назвать нарушениями «внутреннего регламента»), наоборот, вызывают эстетический эффект, придавая конференции дополнительное сходство с театральным действием. Такими «непредусмотренными», но, как оказывается, глубоко обусловленными отклонениями от ожидаемого развития событий, явились полемические акции Б.Я.Клепалова («Целостность»), В.Э.Просцевичуса и А.О.Панича («Бахтин в Донецке»), С.А.Шаталова («Пушкин в Донецке»). Характерно, что эти перипетии уже в ходе конференции осознаются как драматические. Предваряя свое выступление, В.Э.Просцевичус предупреждает: «Я вот, честно говоря, чувствую, что делаю нечто неправильное, но я все-таки это сделаю – может быть, это внесет какую-то интригу в последующую дискуссию. Я буду противоречить всем» [1, с.130], или, отвечая на упрек, что он не выступил с запланированным докладом, заявляет: «А это моя реплика в диалоге» [1, с.147].

Драматургичность происходящего, проявляясь в отдельных репликах и поступках, заражает этим осознанием и других участников, превращая конференцию в интеллектуальный театр. Например, В.В.Федоров, отвечая на вопросы Н.Д.Тамарченко, замечает: «…сейчас ну почти что карнавальная ситуация, приходится реагировать мгновенно...» [1, с.117]. Б.П.Иванюк соотносит финал бахтинской конференции с финалом чеховского «Вишневого сада», а затем прямо говорит о драматургичности донецких конференций: «Я приезжаю в Донецк, зная, что здесь каждый в своем жанре, в своем стиле, на своем месте – Панич, Медовников, Гиршман... Есть ощущение – в хорошем смысле – ожидаемости. Я как бы иду на спектакль, который хорошо знаю, но иду во второй раз, в третий...» [1, с.148], на что тут же следует реплика М.М.Гиршмана о «сюрпризности» бытия [1, с.148], тоже характеризующая, но «с другой стороны», конференцию как театральное действо. На пушкинской конференции О.В.Зырянов, чувствуя жанр происходящего, обращается в заключительном слове к барельефу Пушкина, к увядшей розе и читает пушкинское стихотворение «Роза» [2, с.114-115], а затем В.Я.Звиняцковский, подхватывая тему, вспоминает другое пушкинское стихотворение («Цветы последние милей…») и на этом драматургическом жесте строит свое выступление [2, с.115].

Стимулирующими элементами художественности в структуре научной конференции является стихотворная рефлексия. Например, резюмируя дискуссию о соотношении «знания» и «незнания», А.О.Панич прочитал эпиграмму «Об ученом незнании»:

Как долго мыслью ни крутить,
Один лишь тезис был доказан:
Ученым – можешь ты не быть,
Но неученым – быть обязан [1, с.87].

В заключение пушкинской конференции было прочитано множество стихотворных эпиграмм, пародий, посланий и т.д., что полностью соответствовало ее теме, стилистике и духу, особенно «онегинская» поэма И.А.Поповой-Бондаренко, в которой, помимо прочего, выдерживается и принцип научно-художественного единства – сочетание внешних (портретных) и внутренних (личностных) характеристик, определяющих особенности характера, позиции, стиля конферентов. Например, по поводу выступлений В.И.Тюпы, последовательно направлявшего течение конференции к вопросам онтологической поэтики и убедившего-таки коллег, что жанр этой конференции - «дискурсы онтологического говорения»:

«…Совсем немного монструозен,
Глубинно интертекстуален,
Был Тюпа строго виртуозен,
А Пушкин – мило виртуален.
Хоть по природе имманентен,

Интровертивен, конвергентен, -
Как Тюпин дискурс бил по цели
В онтологическом прицеле!..» и т.д. [2, с.101].

Динамизирующими и интегрирующими моментами конференциального действия являются лейтмотивы, возникающие как бы самопроизвольно, но на самом деле сигнализирующие о неслучайных, типологических связях и отношениях. Например, в пушкинской конференции – темы гармонии и дисгармонии, пира во время чумы, окраины, воспоминания, молчания и др. Некоторые из лейтмотивов замечаются и анализируются самими участниками конференции, усиливая и концептуализируя их содержательность.

В отличие от художественной драмы, имеющей подготавливаемый пик эмоционально-смысловой напряженности – кульминацию, в научной драме кульминацией может оказаться любое из выступлений, которое способно сфокусировать в себе основное содержание всей конференции. Можно сказать, что на хорошей конференции каждое выступление – это некоторая фокусировка, концентрация смысла и стягивание смысловых связей. Но можно сказать и иначе: сюжетно-фабульный уровень – это собственно драматический, художественный аспект кульминации, но в плане научно-познавательном кульминация имеет характер смысловой устремленности к разрешению поставленных проблем, и это разрешение мыслится в некоторой перспективе, выходящей за рамки конференции.

Заключительная дискуссия, имеющая значение развязки, на донецких конференциях обычно начинается лиро-эпическими отступлениями С.В.Медовникова, а завершается резюмирующими обобщениями М.М.Гиршмана, в которых разводятся, а затем сводятся воедино, соотносятся и сопрягаются все основные сюжетные и смысловые линии конференции, включая и те, которые сами по себе являют обобщения и сопряжение.

После окончания конференции начинается процесс ее забвения. Хотя опубликованные материалы могут дать представление о темах, проблемах, концептуальных перспективах состоявшейся научной встречи, но ее формально-содержательное единство остается, как правило, нереализованным. Проведение конференции нередко исчерпывается периферийным или околонаучным значением, состоящим в установлении и укреплении дружеских и профессиональных связей, живом обмене информацией и т.д., и все меньше приходится рассчитывать, что на конференции может быть решена или хотя бы по-настоящему поставлена какая-нибудь общезначимая научная проблема, не говоря уже о том, чтобы воспринимать конференцию как целостное, самодостаточное явление, достойное отдельного и специального рассмотрения. Как выразился К.Г.Исупов, «доклад за докладом склеиваются в какую-то бесконечную ленту единого текста, написанного каким-то одним дяденькой, и про что это написано – я понять не в состоянии» [2, с.18].

Некоторая надежда на то, что познавательные возможности конференции не исчерпаны и не сводятся к суммарному значению произносимых докладов, может возникнуть, если удается каким-либо образом выразить, воспроизвести

это научное событие. Разумеется, суть не в простой фиксации всего происходившего, а в стремлении понять его действительный, онтологический смысл, выявить ту основу, которая предопределяет не только научные, но и художественные, и жизненные формы осуществления. Поэтому научно-художественная композиция, где научный, художественный и жизненный аспекты как бы воссоздают реально осуществлявшееся в рамках конференции соотнесение понятий, образов и поступков, представляет отнюдь не искусственный, как может показаться, а наоборот, вполне естественный и закономерный способ ее завершения, т.е. превращения ее в предмет для изучения и осмысления.

Автор, который берет на себя труд научно-художественного завершения, принуждается, естественно, преодолевать свою субъективность (не отрекаясь, но как бы отрешаясь от нее), и не только свою. Его научные и художественные усилия в этом совпадают – в стремлении дать возможность полно и разнородно проявиться объективному смыслу в разных формах субъективности, образуя сложное полифоническое целое.

Двойственный («научно-художественный») характер авторского завершения существенно осложняет проблему редактирования. С одной стороны, приходится стремиться зафиксировать именно то значение, которое действительно имело место, и по возможности в той форме, в какой оно было выражено, поскольку, вплетенное в общую ткань текстопорождения, оно, кроме своего основного содержания, оказывается соотнесенным с другими значениями, являясь их следствием или причиной. С другой стороны, приходится стремиться проявить тот смысл, который возникает из соотнесения взаимосвязанных значений, а поскольку этот смысл в ходе конференции может быть проявлен недостаточно, то допустимы и даже желательны разнообразные авторские художественные эффекты, усиливающие целостное восприятие.

Существует, естественно, опасность, что вместо научно-художественной композиции получится псевдонаучный или квазихудожественный опус, о чем предостерегает, хотя и по другому поводу, А.О.Панич [1, с.136]. Чтобы этого не произошло, научность и художественность должны, по видимому, осознаваться именно как двуединство и взаимовосполнение, внешняя драматичность – подтверждаться внутренним драматизмом, и не только в общем интеллектуально-смысловом потоке, но и в драматическом движении каждой фразы, звучащей в плотном контексте других, рядом звучащих слов.

Впрочем, в современной культурологической ситуации смещения и совмещения научности и художественности уже не воспринимаются как опасность. Тотальная децентрация, размывание всех и всяческих границ, повсеместное взаимопроникновение «интуитивного» и «дискурсивного», «имманентного» и «трансцендентного», «своего» и «чужого» и т.п. стало стилем и симптомом. Но можно предположить, основываясь, в частности, на донецких конференциальных опытах, что, наряду с взаимно конфликтующими постмодернистскими и традиционалистскими тенденциями, в современной науке наличествует и тенденция к более сложным, интегративным формам,

сочетающим принципы классического, неклассического и постклассического мышления.

Примечания

1. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1997. – 176 с.
2. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Пушкинский выпуск. – Вып.2. – Донецк, 1999. – 139 с.
3. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000. – 265 с.
4. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты. – [Вып.4]. – Горловка, 2006. – 252 с.

V

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

НЕУБИТЫЕ ПОЭТЫ

Вознесенский должен был погибнуть в 1970 году, в автомобильной катастрофе. Яркая, стремительная была бы смерть – под стать его стихам.

Тогда же или чуть раньше в пьяной драке должны были зарезать Евтушенко. Не фашисты какие-нибудь в Нью-Йорке или Лондоне, а свои же подонки – с кем пиво пил, кого в стихах пел.

Рождественскому надо было выброситься из окна. Все поняли бы, что значит этот его последний, лучший его реквием, и никто бы тогда не счел это плагиатом.

Но они не погибли.

Погибли другие, а они остались жить.

† † †

Пройдемся в тихой скорби вдоль пустующих могил. О времена, когда жизнь дороже тонко отточенной строки… Неужели бывают такие времена?

Иосиф и его братья – тысяча ленинградских поэтов, кто вас помиловал? Тысяча московских поэтов, как случилось, что вы живы?

Время ваших песен ушло, времени, чтобы вспомнить ваши песни, не осталось. Но главное – упущено время, когда надо было умирать. Славно умирать, бездумно, поджигая факелами город со всех концов.

† † †

Поэзию 60-х годов прозвали эстрадной. Завистники? Были и они, но не в них дело.

Поэзия вышла на подмостки. (*Гул затих…*) Чего ожидали от нее?

Всего. Во всем. До конца. До самой сути.

Но главное – гибели. Всерьез.

А они остались жить. Они обманули ожидания.

Может быть, подмостки – не место для того, что должно совершаться на помосте, под звон колоколов и гулкое молчание народа?

† † †

Год 1974-й, полночь. Удалой, залетный, хмельной Юрий Кузнецов. Эх, и почему бы ему, молодцу, не сложить тогда буйну голову? И сила ведь была, и размах, и дума крепкая. И 33 года – самое время.

Прямо пойдешь – в легенду войдешь, влево свернешь – костей не соберешь, вправо…

Кузнецов свернул вправо. Ему бы под поезд, как его собрат Васильев, а он в вагон. И не дождаться теперь от него ничего нового, и не вернуть ему уже то время, когда открывалось бессмертие: год 1974-й, полночь.

Отказали твои пистолеты,
Опоздали твои поезда.

† † †

А этот с самого начала шел в первые – «в короли». И, конечно, не мог не видеть, что в поэтических скачках ему не победить. У этого техника, у того тактика. Но он знал путь. Знал, что всех обойдет, если пойдет напрямик – на смерть. И там, где у других сдавали нервы или сбивалось дыхание, он только попридерживал своих коней, а потом снова, нахлестывая, - под откос...

† † †

До тридцати поэтом быть почетно,
Но срам кромешный – после тридцати…

Это честно. Но это сказал поэт, не убитый на войне. Было бы нелепо, если не бессмысленно, пройдя войну, убить себя в мирной жизни.

Война приучила ценить жизнь. Война приручила своих поэтов. Им сказано: живите. Живите и расскажите всем, что вы узнали и поняли. Надо распахать войну до последней пяди. Надо все вспомнить и запомнить. (Надо же знать цели, по которым стреляешь.)

† † †

Может быть, так: есть поэты-пахари, и есть поэты-сеятели. Одни живут и трудятся в поте лица, другие – умирают. Ибо –

…если пшеничное зерно,
падши в землю, не умрет,
то останется одно;
а если умрет, то
принесет много плода.

† † †

Ведь бывает же: поэзия вспыхивает на склоне лет. Она мало что меняет в мире, она вспоминает. Она оплачивает долги. Она ждет.

Все должно быть освоено поэзией. Все пространства, все времена, все состояния, все возрасты. Весь мир, вся вселенная – все должно войти в душу человеческую, не убивая ее. И когда это случается, когда внешний мир, ни в чем не изменившись, но преобразившись, может войти в нас, вызвав восторг или ощущение бездны, тогда мы и говорим: это поэзия.

Поэзия – дело мирное. И – всемирное. Это дело спасения и сохранения. Не человека в мире, но мира в человеке.

Живите в доме, и не рухнет дом…

Поэтому поэтов убивать нельзя. Даже ради их бессмертия. Они должны быть убиты, но горе тому, чьей рукой это будет сделано.

† † †

Люди социально мыслящие утверждают, что Пушкина убил не Дантес. Пушкина, утверждают они, убил тот, кто не мог допустить, чтобы в одной стране было два самодержца. И хотя поэт мог бы возразить, что царство его не от мира сего, это ровно ничего не значило. Он должен быть убит.

Даже коленопреклоненный, поэт опасен – уже тем, что он поэт. Уже тем, что поэтово неотмирное царство существует независимо от всех прочих царств. Завоевать, разрушить, переворотить его невозможно. Оно же, своевольное, своенравное, своезаконное, самим существованием своим вносит смуту и сумятицу в неокрепшие умы.

Вначале – решительно, революционно:

…и на обломках самовластья…

Но это еще не страшно, это еще можно, пожурив, простить. Страшнее и разрушительнее было потом:

Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними…

Красная цена такой свободе – жизнь. Или – поэзия.

† † †

Некрасов, чтобы не умереть, провозгласил, что поэзия должна служить народу. Он думал, что умирает, и хотел, на пределе отчаяния, удержаться в этом мире. И он не умер, когда это сказал.

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

И поэзия, провозглашенная не целью, а средством, сделалась рычагом – и мир стал переворачиваться.

Никто, даже грядущий Блок, не вернет ему равновесия. Маяковский попытается твердо встать на его кренящейся палубе, но и он упадет.

† † †

«Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Нам хочется так думать. Нам не хочется, чтобы это было не так. И Достоевский сказал нам о тайне не потому, что это бесспорно. Просто Достоевский знал, кому говорил.

Пушкин умер вовремя. Смерть пришла в срок, и он, похоже, был готов ее встретить. Желал ли он ее?

Для поэта смерть такой же долг, как и жизнь. Последнее и, быть может, главное его слово. И как каждое истинно поэтическое слово, она должна быть на своем месте. Только тогда она прозвучит ясно, внятно, раскрывая смысл и прожитой жизни, и предстоящего бессмертия.

Поэт не ищет смерть, он ее знает. Она в нем с самого начала его поэзии, она и есть начало его поэзии. Он может бояться и не желать ее – когда он забывает о нас, вглядывающихся в его судьбу. Тогда он по-человечески понятен, более, может быть, понятен, чем когда он спокоен и бессмертен. Но тогда, когда он просто человек, ему ничего не создать, кроме слов, которые так же смертны, как и он сам.

Смерть – главное испытание, уготованное поэту. Победить смерть не значит остаться живым. Не живым остаться, но бессмертным – вот что значит победить смерть.

Поэт не ждет смерть и не уклоняется от встречи с ней. Он сам выходит к ней, когда в силе. И тайна, которой он владеет, перестает быть тайной: она становится судьбой, вдруг замкнувшей свои начала и концы. Она становится словом, обращенным к каждому, кто готов его услышать.

† † †

«Сегодня я гений». Вершина. Теперь можно и умереть, и он умер.

Поэт рождается ради одного неназываемого слова. Чтобы выразить его, нужно много слов, иногда очень много. У кого как получается. И пока оно не может быть понято, поэт не может умереть. А потом, если он любит жизнь, он может работать хоть редактором, хоть министром, хоть учителем. Или пытаться понять и разъяснить свои же стихи прозой или новыми стихами, написанными уже по памяти. Все, что будет после стихов, будет не лучше и не хуже – будет иное, проза. «Лета к суровой прозе клонят». Это закон.

Стихи – дело молодое. И – опасное. Потому, видно, и нужны молодые, неразумные силы, что приводится в движение слишком многое – другие жизни, судьбы, эпохи. Самосознание, которое яснеет с возрастом, здесь может, пожалуй, помешать. «Поэзия должна быть глуповата». Другими словами: она должна быть гениальна.

Читайте Пастернака: поучительную историю о том, как гений, если его не убить, становится талантом.

† † †

Поэзия – как любовь. Поэзия – это и есть любовь, она неожиданна, непредсказуема, неуправляема. Это сила, живущая в человеке, его суть, его способность быть живым. Поэзия – это жизнь, в самой своей изначальности – семя, исток, вдох.

Но поэзия – и противоположность любви, ее смерть. Поэзия – до и после любви. Ее предчувствие и воспоминание, ее рассвет и закат.

О чем бы ни пел поэт, он поет о любви. О любви и смерти. Поэтому его поэзия вечна и всесильна. Она сильнее даже смерти, но не сильнее себя самой.

…Блок, в предсмертном откровении разбивающий статуэтку вечноюного Аполлона.

МЕЖДУ КУЛЬТУРОЙ И ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ

Если попытаться охарактеризовать наше время стилистически, то его можно назвать временем невысоких слов. Умный человек испытывает неловкость, когда слышит слова «истина», «добро», «красота» и им подобные, сознавая их смысловую неадекватность и неуместную пафосность. Эта неловкость симптоматична, поскольку это как раз те понятия, которые, как бы они ни трактовались, выражают некие константы человеческого мышления, и как бы ни менялся мир, он, по крайней мере, за последние тысячелетия, изменился не настолько, чтобы существенно изменилась семантика этих слов. Значит, что-то изменилось и меняется в человеке – в его отношении к понятиям, которые исконно считались главными.

Проще всего было бы объяснить это обстоятельство тотальной деградацией человечества, общим снижением эстетического вкуса и нравственных ориентиров, что, в свою очередь, является следствием «восстания масс», как назвал Х.Ортега-и-Гассет художественную революцию, посягнувшую не только на сложившуюся веками иерархию имен и понятий, но и на сам принцип иерархичности. Однако очевидно, что такое объяснение будет недостаточным, поскольку от высоких слов чаще воздерживаются как раз те, кто способен чувствовать ответственность перед словами.

Оба объяснения – хаотичность массового сознания и педантизм интеллектуальной элиты – имеют, если хорошо посмотреть, общее основание. И житейский опыт, и логика здравого смысла обретаются в мире – это проекция мира в область духа и, как следствие, подчинение духа законам мира.

Можно по инерции сколь угодно часто повторять слово «духовность», но реальный смысл его катастрофически иссякает – вместо силы, которая призвана владеть миром, духовность теперь воспринимается как безликая метафизическая абстракция или как слишком расплывчатый нравственный императив.

Это новое, измененное состояние мира было зафиксировано в языке, где наряду с понятием «культура» все чаще употребляется слово «цивилизация». Если не опасаться быть понятым слишком буквально, можно сказать:

культура – это дух, владеющий миром;

цивилизация – это мир, владеющий духом.

Именно духовность, понимаемая в исконном значении, как производное от слова «дух», позволяет культуре быть посредницей между физической и трансфизической формами существования. Культура – это духовно-материальное единство: «материализация духа» и «одухотворение материи». Культура, таким образом, идентична человеку: в ней тоже соединены «дух» и «тело», и она так же открыта обеим реальностям – природной и сверхприродной.

Культура, говоря предельно обобщенно, это результат человеческой деятельности сообразно естественному миропорядку (с одной стороны) и «сверхъестественному» наитию (с другой). Это «8-й день творения» - творчество, предзаданное человеку для исполнения. Русскими религиозными философами найден термин для такого творчества – «теургия» («Богоделание», т.е. делание согласное с замыслом Творца). Только при такой креативной установке человеческая деятельность приобретает смысл, достойный человека. Когда же она ограничена запросами и стимулами физического существования, доминирует не культура, а цивилизация.

Пока цивилизация осуществлялась в пределах культуры, не было необходимости рассматривать их раздельно и, тем более, противопоставлять. Но в начале XX века, после работ О.Шпенглера, Н.Бердяева и др., становится все очевиднее, что бытие современного человека раздвоено этими факторами – культурой и цивилизацией.

Культура удовлетворяет духовные потребности человека (всех уровней – от элитных до массовых), цивилизация – обеспечивает ему комфортное существование. Такое положение дел большинству народонаселения кажется вполне естественным, а проблема видится разве что в недостаточности либо культуры, либо благ цивилизации.

Между тем, проблемы есть – если смотреть на них в исторической перспективе. Назовем две.

Первая – повсеместное наступление цивилизации на культуру. Суть даже не в том, что для культуры в жизни человека остается все меньше времени и места, а качество в целом снижается, - сама культура под воздействием цивилизации становится техничнее, стандартнее, прагматичнее, часто в ущерб своим основным, духовным качествам.

Потому-то слова из высокого лексикона («духовность», «гармония» и т.д.) заменяются словами более определенными, без идеально-романтического ореола – «стратегии», «дискурс» и т.д., как будто эта замена что-то меняет по существу. Но она указывает на изменение доминанты – степени участия земных факторов в делах искусства. Современному художнику слышнее не голос бытия, а шум рынка. Написать книгу уже недостаточно – надо еще заставить читателя ее купить. И мысль о читателе вторгается в творческий процесс, резко понижая уровень художественности. Искусство, отравленное цивилизацией, умирает. Конечно, хочется быть оптимистом и повторять, что искусство бессмертно, но не разумнее ли поискать средства для исцеления?

Второй повод для тревоги – искусственность условий человеческого существования, создаваемых как цивилизацией, так и культурой. Ибо все это, как сказал бы Ницше, - «человеское, слишком человеческое».

Живя не на живой земле, а на бетоне, в окружении вещей и веществ, имитирующих солнце, воздух, воду, - человек подвергается сильнейшим испытаниям, как физическим, так и психическим: сможет ли человеческий организм, предназначенный существовать в естественной экосистеме, выдержать режим постоянной интоксикации, а его программа саморегуляции

совладает ли с изменениями, которые могут стать, если еще не стали, необратимыми.

Кому-то может показаться, что эти проблемы не такие уж неотложные, - есть поважнее и пострашнее: экологическая катастрофа, международный терроризм, иммунодефицит, да мало ли что еще. Но не нужно быть особо глубоким философом, чтобы увидеть: все это – следствия все того же процесса капитуляции культуры.

Те, кто участвует в этом процессе (а в этом процессе участвуем все мы), могут сказать: «Все это романтические иллюзии, а надо быть реалистами и делать то, что реально нужно людям, - то, за что они готовы платить реальные деньги».

Что ж, если быть реалистами и посмотреть на происходящее в мире без иллюзий, тогда можно увидеть: если культура действительно имеет органическую природу, то ее умирание закономерно и неизбежно. Если Античность – это детство человечества, а Средневековье – отрочество, если Ренессанс – это юность, а Новое время – зрелость, тогда человечеству остается старость и смерть.

Эту неутешительную аналогию можно было бы без труда отбросить, но как отбросить постоянно звучащие летальные формулы: сначала Ф.Ницше объявил: «Бог умер», потом М.Фуко и Р.Барт констатировали «Смерть автора», а до этого Владимир Вейдле и философы франкфуртской школы предрекали смерть искусства. Едва ли это признаки здоровья и процветания.

А что такое постмодернизм с его фрагментарностью, дробностью, хаотичностью, как не эстетика разложения?

Возможно ли реанимировать культуру? На какое-то время, наверное, возможно. Но это означало бы продлить агонию.

Но есть другая перспектива – воскресение. Это означало бы радикальное изменение вектора общечеловеческих устремлений и начало нового культурно-исторического цикла, подобного столь же невероятному повороту, который уже случался в человеческой истории.

Как и во все другие времена, чтобы мир перевернулся, нужна точка опоры. И у нас есть основания думать, что человек уже ищет эту точку, которая могла бы стать альтернативой и цивилизации, которая пытается охватить собой весь мир, и культуре, которая, изменяя себе, принимает черты цивилизации.

Человек, пресыщенный современностью, инстинктивно ищет на земле дикие места, нетронутые цивилизацией и неосвоенные культурой, - чтобы хоть таким способом ощутительно приблизиться к собственным началам, проникнуться чувством первозданности, чтобы яснее увидеть, кто он, откуда и куда идет.

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Конец тысячелетия – не так уж часто возникающая возможность проникнуться не просто историческим, но – метаисторическим чувством. Может быть, оно позволит не только отрефлектировать закономерности литературного бытия, но и лишний раз убедиться, что таковые закономерности существуют.

Правда, для того чтобы адекватно помыслить столь значительную величину, необходимо, насколько это в наших человеческих силах, выйти за пределы своего личностного кругозора и даже, более того, за пределы своей эпохи. По-видимому, это невозможно – значит, можно попытаться.

С одной стороны, этому благоприятствует момент исторической переходности, неопределенности, беспризорности, когда мы, выпадая из одной культурной парадигмы, еще не попали в другую. С другой стороны, этому могут способствовать и наши личные усилия, если мы откажемся мыслить *оригинально*. Наша оригинальность обусловлена личностной уникальностью, а также уникальностью местоположения в истории и культуре, поэтому чтобы хоть как-то соответствовать такому глобальному предмету, как история литературы, нужно мыслить *тривиально*.

Тривиальность – это область аксиоматических представлений, переходящих из эпохи в эпоху и не вызывающих специального интереса по причине их очевидности. Своеобразие эпохи – это, наоборот, формула нетривиальности, запечатление некоторого принципиально нового, уникального мировосприятия, хотя и не отменяющего основные – «тривиальные» – представления. Тривиальность, другими словами, это константность, неизменность, абсолютность, это своего рода система координат, позволяющая, если наблюдать за проявлениями оригинальности, видеть закономерности историко-культурных изменений.

Кстати, латинское слово trivialis происходит от trivium – перекресток, а если точнее – пересечение трех дорог: tres – три и via – путь. Так назывались в средневековых университетах три основные гуманитарные науки – грамматика, риторика и диалектика. Уже в самом этом соединении направлений можно увидеть вполне тривиальный смысл, который позднее повторится в семиотике – как семантический, синтактический и прагматический аспекты знаковости, или в теории литературы – как теоретический, исторический и диалогический типы поэтики. Мы же попытаемся осмыслить это перекрестие онтологически – как принципы абсолютности, относительности и соотносительности, определяющие бытие мировой культуры.

Онтологический trivium – это, во-первых, вертикаль, ось абсолютности, стрела вечности, соединяющая, как это мыслится с глубокой древности, Верх и Низ, Небо и Землю, Дух и Материю, Ноумен и Феномен и т.д., в зависимости от того, в каком культурном контексте эта вертикаль рассматривается. Во-вторых, это горизонталь, ось относительности, стрела времени, соединяющая Прошлое,

Настоящее и Будущее. В-третьих, это ось соотносительности, личностная причастность, соединяющая Человека и Мир, Микрокосм и Макрокосм, Я и Не-Я и т.д.

Попытаемся, пользуясь уникальностью исторического момента, помыслить универсально, т.е. внеисторически и внеличностно, т.е. тривиально – так, как если бы мы, воздерживаясь от объяснений, просто наблюдали рост дерева или движение стрелок на циферблате часов, или пульсацию синусоиды на экране компьютера. Такой взгляд, как и вообще всякий взгляд, устанавливает зрительный и, соответственно, умозрительный контакт между субъектом и объектом познания, но при этом энергия познания исходит не от субъекта, как это происходит обычно, а от объекта, который как бы самораскрывается в сознании познающего, если это сознание не помешает ему самораскрыться. Такой взгляд -–феноменологи называют его «эпохе» - позволяет хотя бы отчасти деметафизировать перечисленные метафоры, воспринять их металогически – как образно-понятийные проявления действительных закономерностей бытия.

Метафора Дерева в отношении художественной и, в частности, литературной эволюции кажется вполне приемлемой, поскольку отвечает точному значению слова «эволюция» (от лат. evolvo – разворачиваю): она выражает закономерное органическое вырастание художественного целого из некоторого первоначального единства, подобно тому, как из семени закономерно, предопределенно, силою внутренней необходимости вырастает то, что содержится в нем изначально.

Мировое Древо культуры, иначе говоря, вырастает из недр Античности, достигает необходимой высоты в Средневековье и, наконец, начиная с эпохи Возрождения, разветвляется и расцветает. Эти аналогии достаточно тривиальны, чтобы к ним отнестись внимательно.

Античность – «зерна», «семена» мировой культуры, что подтверждается расхожими оборотами типа «Еще Аристотель сказал… (варианты: Пифагор, Гераклит, Платон и др.)», а также историографическими экскурсами, устанавливающими, что решительно все новшества новейшего времени (и феноменологические «эйдосы», и структуралистские «оппозиции», и герменевтические «круги», и даже постулаты современной физики) в той или иной форме присутствуют в сознании античных мыслителей.

Рассуждая металогически, т.е. согласно метафорической логике, следует заключить, что если Античность – «зерно», то сменившее ее Средневековье – «росток». И действительно, такая аналогия небезосновательна, если учесть наиболее существенные и характерные черты этой эпохи: готическую устремленность от земного (природного) к небесному (духовному), энергию духовного подъема, аскетизм и т.д.

Наконец, образовавшийся в Средние века «ствол» культуры порождает многочисленные «ответвления», характерные для Нового времени: множественность субкультур в пределах одного исторического периода.

Образ дерева как метафора развития европейской культуры является металогическим подобием мифологического «Мирового Древа» и выражает, возможно, не только структуру Вселенной (М.Элиаде, В.Н.Топоров и др.), но и какие-то универсальные закономерности развития, общие и для природного, и для духовного планов. Так, метафора дерева как имагинация «западной» культуры оказывается зеркально соотнесенной с важнейшей метафорой «восточной» культуры – «перевернутым (опрокинутым) деревом».

Метафора дерева как образное выражение закономерностей культурной эволюции соотносима также с библейским Древом Познания и тем самым со/противопоставлена Древу Жизни, которое в этом ряду соответствий может быть понято как альтернатива естественному, эволюционному развитию. Если рассматривать культуру (в ортодоксальной христианской традиции) как отпадение от культа, как одно из следствий длящегося века и тысячелетия «грехопадения», то всякая попытка преодоления дискурсивного познания, приводящего к бесконечному дроблению его ветвей и забвению корней и целого, надо рассматривать как возвращение к онтологическим основам духовной жизни.

Метафора часов, в отличие от органической метафоры дерева, выражает механические закономерности эволюции, хотя проявляются они столь же тривиально: в тех же координатах вечности и времени, в том же соотношении повторяемости и различий. Аналогия с часами возникает оттого, что основная эпистемологическая направленность эпохи может быть помыслена как вектор познания, изменяющийся в круге неизменных значений.

Мировые Часы культуры, иначе говоря, показывают, что человечество, познавая мир, последовательно обращает взгляд то вниз, то вверх, то назад, то вперед, и эти повороты вектора познания, эти изменения мировоззренческих доминант принимают вид последовательно сменяющихся культурных парадигм: Античность – Средние века – Возрождение – Новое время.

Когда А.Ф.Лосева, автора многотомной «Истории античной эстетики», однажды спросили, не может ли он кратко определить сущность античной культуры, то он ответил так: «Это взгляд на звездное небо». Комментарием к этому определению могут служить его же «Двенадцать тезисов об античной культуре», где основными особенностями античного мышления названы объективизм, космологизм, разумность, абсолютность, пантеизм, фатализм и др. [1, с. 153-170]. Но поскольку «звездное небо» древнего грека – это не что иное, как красота природы, природный космос, то вектор познания, если посмотреть на наши Мировые Часы, направлен в эту эпоху скорее «вниз», чем «вверх», потому что перечисленные А.Ф.Лосевым черты античной культуры вполне объединяются в понятии «природность».

Античность – это, как сказал Гете о Гомере, «сама природа»; или, по словам Гегеля, это «непосредственность духа», которая выражается в ощутительном единстве физического и метафизического, так что даже «идея» (ειδος), если судить по этимологии этого слова, в сознании древнего грека имеет определенный «вид», «видимость», «представимость».

Средневековье – как идеологическая антитеза Античности – это перемещение стрелы познания «вверх»: от земного к небесному, от естественного к сверхъестественному, от «знания» к «вере».

Возрождение – как возвращение к тому, что было, - это взгляд «назад», туда, где, как представляется в исторической ретроспективе, был осуществлен некий идеал. Как писал тот же А.Ф.Лосев: «Впервые в истории классическое прошлое стали рассматривать как полностью отрезанное от настоящего и, следовательно, как идеал, о котором можно тосковать, а не реальность, которую можно использовать и бояться. Средние века оставили античность незахороненной, время от времени гальванизируя и заклинаниями возвращая к жизни ее труп. Ренессанс стоял в слезах на ее могиле и пытался воскресить ее душу. В один фатально благоприятный момент это удалось» [2, с.41].

Наконец, Новое время – как антитеза Возрождения – это взгляд «вперед», совпадающий с направлением стрелы времени.

Кроме основного, векторного взгляда, в каждой из этих эпох соприсутствуют, разумеется, и другие, «несвоевременные» взгляды, которые подразделяют эпоху на исторические «периоды», подобно тому, как на часах, кроме часовой, имеется еще и минутная стрелка.

Особенность периода – и это отражено в его именовании – определяется характером его творчества, его пути познания, или методом. Соотносительность эпох и периодов – это, по существу, соотносительность эпох и методов. Эпоха – отрезок истории, качественная характеристика времени; методы – характеристики этой качественности, способы самоосуществления эпохи. Эпоха охватывает и проникает собой всю жизнь человека, во всех ее аспектах и частностях; метод же выделяет в ней деятельностно-целевую ориентацию, характеризует творческую активность человека, направленность его усилий и устремлений. Эпоха такова, каковы ее методы, которые в совокупности и во взаимной соотнесенности составляют ее парадигму. Тот метод, который оказывается доминирующим, определяет собой основной смысл эпохи. Метод – это стрела, показывающая, куда смотрит эпоха и что надеется увидеть.

Поскольку и эпохи, и периоды этих эпох определяются одним и тем же порядком константных значений, т.е., говоря метафорически, и большая, и малая стрелки на Мировых Часах совершают один и тот же круг, то наблюдается типологическое сходство эпох и составляющих их периодов. Например, в Новое время последовательно повторились художественные вариации всех четырех эпох:

Классицизм – вариация Возрождения: те же античные идеалы, обращенность к прошлому, рационализм и т.д.;

Романтизм – вариация Средневековья: «двоемирие», устремленность в запредельное и т.д.;

Реализм – вариация Античности: верность реальности (недаром существует понятие «античный реализм»), миметизм и т.д.;

Модернизм – вариация на темы Нового времени: рефлективность, множественность проявлений и т.д.

В пределах «периодов», на которые подразделяются «эпохи», различаются также отдельные «направления», подобные секундной стрелке, которые проявляются в том же круге констант и потому типологически сходны с периодами и эпохами.

Например, в русском модернизме сосуществуют (в состоянии творческой конфликтности):

Символизм – вариация Романтизма;

Акмеизм – вариация Классицизма;

Футуризм – вариация Модернизма в целом,

а также две разновидности Неореализма: «стилистический» и «социалистический» – вариации классического Реализма,

представляя в совокупности п е н т а г р а м м у как металогическую графему русского Серебряного века [См.: 3, с.104-113].

Ясно, что на новом повороте истории должна наступить новая стадия раздробленности, и она наступила, получив название Постмодернизм. Ясно также, что это неоднородное, множественное и в значительной степени условное образование представляет такое же сочетание оригинальности и тривиальности, как и все прежние эпохи, периоды и направления, наследует и варьирует их существенные черты, пытаясь творчески их преодолевать, а именно:

черты «классицизма» – «цитатность», «интертекстуальность», активная включенность в системы культурных ценностей;

черты «романтизма» – поиски «новой духовности»;

черты «реализма» – «возвращение к реальности»;

черты «модернизма» – множественность, модальность мировосприятия.

Может быть, история культуры для того и существует, чтобы можно было, увидев ее в целом, вовремя задуматься: что же означает эта закономерно прогрессирующая раздробленность?

* * *

Конец тысячелетия – повод не только оглянуться назад, но и заглянуть вперед. Что там, впереди?

Если древесная метафора верна, то впереди – ничего утешительного. По законам органического существования после рождения, роста и расцвета наступает, как всем хорошо известно, старение и смерть. Стало быть, и культура, коль уж мы говорим о ее органичности, не может избежать того, на что обречено все живое. И признаки умирания культуры наблюдаются на протяжении всего XX века: после того, как Ницше констатировал: «Бог умер», такую же шумную и как бы даже ликующую известность обретали и все подобные этой констатации: «Смерть героя» (Р.Олдингтон), «Смерть автора» (Р.Барт), а также нетерпеливые ожидания «Смерти читателя».

Владимир Вейдле в сочинении, которое так и называется: «Умирание искусства» (1937), указывает как на несомненный симптом умирания – процесс распада и утрату целостности: «Судьба искусства, судьба современного мира – одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового,

управляемого вычисляющим рассудком, противополагается распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем – в заблуждении не разума только, а всего существа – уже теряющего пути к целостному его воплощению» [4, с.121].

Но если все-таки различать «судьбу искусства» и «судьбу мира», и если в отношении «судьбы мира» более адекватны не органические, а механистические метафоры (например, метафора часов), тогда – еще поживем, хотя и механической жизнью, как те же часы, как «заводные апельсины» - покинув мир «культуры» и перейдя в мир «цивилизации». Тогда и вспомним пророчества Шпенглера и Бердяева: «Культура – органична. Цивилизация – механична»; «Всякая культура неизбежно переходит в цивилизацию. Цивилизация есть судьба, рок культуры. Цивилизация же кончается смертью, она есть уже начало смерти, истощение творческих сил культуры» [5, с. 15].

Если же предположить, что обе концепции культуры, и органическая, и механическая, каждая по-своему верна, то это должно означать, что культура хотя и умрет, но возродится, как возрождается, по евангельскому слову, зерно, падшее в землю, как все в этом мире возвращается на круги своя, даже безвозвратно уходящая культура.

…Конечно, это всего лишь метафоры. Но это метафоры, отражающие то, что действительно происходит с нами – с человечеством, выражающем свое бытие в истории культуры.

Или, может быть, эти метафоры недостаточно тривиальны, чтобы быть истинными?

Примечания

1. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А.Ф. Дерзание духа. – М., 1988.

2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.

3. Кораблев, 1994: 104-113 – Кораблев А.А. Звезда и Крест Серебряного века // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994.

4. Вейдле В.В. Умирание искусства. – СПб, 1996.

5. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. – 1989. - №12.

О ЦЕЛОСТНОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ

Мысли о целостном мировоззрении могут показаться «несвоевременными» в конце XX столетия, в эпоху невиданной смысловой свободы и прогрессирующей децентрации, и хотя перспективы этих тенденций скорее пугают, чем радуют, память о недавнем тоталитарном прошлом страшит еще больше. Оправданием этой темы может служить разве что простое соображение: когда же еще, как не в промежутке между двумя гуманитарными катастрофами, размышлять об их причинах и последствиях?

Суть проблемы, если попытаться отвлечься от историко-культурной конкретики, можно сформулировать так: мировоззрение не может не быть целостным (поскольку является смысловым слепком мировой целостности) и в то же время оно не может быть таковым (поскольку является естественным слепком человеческой частности).

Парадоксальность этой проблемы заключена, иначе говоря, в разноприродности «мира» и «воззрения». «Мир» – как его ни воспринимать – это всегда «целостность», данная нам в наших ощущениях, чувствах и мыслях. «Воззрение» – каким бы всеобъемлющим оно ни было – это всегда «частность»: взгляд с определенной пространственно-временной, культурно-исторической, духовно-психологической и т.п. точки зрения. Таким образом, всякое «мировоззрение» – это форма соответствия «мира» и «воззрения», т.е. «целостности» и «частности», которая проявляется в человеческой жизни как форма преодолеваемого несоответствия.

С одной стороны, целостность мира становится необходимостью для живущего в нем существа, принуждает его быть тоже целостным, если он намерен в этом мире жить, а не погибать. Сама жизнь становится школой формирования мирообразного, т.е. целостного, существования, поскольку любые уклонения, отступления и преступления, любое своеволие твари, нарушающее предустановленные ей границы поведения и мышления, наказуемы.

С другой стороны, целостность личности, которая выражается в ее внутренней свободе и в извечном стремлении к освобождению от природной необходимости, от самого мира с его законами, правилами, предписаниями, побуждает человека всячески нарушать мировую целостность и в малых, и в великих частностях, не останавливаясь и тогда, когда это грозит ему страданиями или даже гибелью.

Мы не знаем достоверно, насколько случайны эти ответные – «педагогические» - воздействия мира на человека, как не знаем, а можем лишь предполагать, разумны они или автоматичны, как не знаем и того, бывают ли вообще такие воздействия, которые можно было бы назвать случайными, т.е. не предопределенными взаимодействием мировой целостности и человеческой частности. Для нас, живущих в мире, а значит, хотя бы отчасти совпадающих с ним, достаточно знать, что мир не безразличен к нам, к нашей жизни, что существуют некие законы и закономерности, устанавливающие непреложность

взаимной зависимости человека и мира, или, как говорили в прежние времена, «микрокосма» и «макрокосма».

Можно более или менее точно указать, где проходит граница, разделяющая человеческое бытие от нечеловеческого: эта граница проявляется там, где совершаются преступления и вершатся наказания. Как показывает Достоевский, всякое преступление, сознательно или неосознанно нарушающее законы бытия, уже в самом акте преступления (т.е. в акте «пере-ступания» через некую черту) содержит наказание, которое заключается в отъединении, отпадении от целого, в нарушении целостности. Причина же этих преступлений – мировоззренческая: герой Достоевского совершает преступление, как объясняет сам писатель, «по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным “недоконченным” идеям, которые носятся в воздухе…» [1, с.336]. И хотя идеи, которые «носятся в воздухе», являются тоже частицами мирового бытия, именно их «недоконченность», т.е. непродуманность, непроясненность в человеческом сознании, а значит – необходимость «доконченности», продуманности, проясненности образует основную – то трагическую, то комическую – коллизию человеческой истории. Поэтому, если придать проблеме ценностный, аксиологический смысл, можно сказать, что целостное мировоззрение, ориентированное на полное согласие с мировым целым, является по существу жизнеутверждающим, а всякое иное мировоззрение, ограничивающееся какой-либо частностью, является жизнеразрушающим.

В истории культуры, как известно, эстетизированы как утверждения мировой гармонии, так и ее нарушения – разнообразные вариации классических и неклассических тенденций. Тем самым необходимость или хотя бы желательность мировоззренческой целостности уже не воспринимается как гносеологический императив. Наоборот, наибольшие эстетические эффекты извлекаются из разного рода мировоззренческих алогизмов, аномалий, дисгармоний. И хотя эти нарушения оказываются возможны только на основе нарушаемого, т.е., по сути, являясь не нарушением, а особой, отрицающей формой утверждения, возникает иллюзия разрушения мировой целостности: мир начинает казаться расколотым, раздробленным, расщепленным, тогда как на самом деле расколот, раздроблен и расщеплен человек, его сознание, которое, в соответствии с описанными симптомами, было диагностировано (например, в работах Ж.Делеза) как «шизоидное».

Пожалуй, было бы чрезмерным обобщением думать, что шизоидность – основная и определяющая черта современного мышления, что человечество, попросту говоря, сходит с ума, если уже не сошло окончательно и безнадежно. Так можно было бы думать, если бы не существовали нейтрализующие их противоположные тенденции, формирующие мышление, которое можно определить как «параноидальное». Впрочем, чтобы избежать нареканий в аксиологичности этих определений и удержаться в стилистике умеренного академизма, будем называть эти два типа мышления и, соответственно, два типа мировоззрения эгалитарным (франц. égalitaire, от égalité – равенство) и тоталитарным (франц. totalitaire, от лат. totus – весь, целый). Обращение к

этим мировоззренческим типам нам понадобится главным образом для того, чтобы решительно и определенно от них отмежеваться, указав, что и тоталитарность, и эгалитарность являются противоположностями целостного мировоззрения, искажающими его подобиями.

Тоталитарность – это частность, возведенная в ранг целостности. А поскольку частностью является любая индивидуальная человеческая позиция, то всякая попытка подчинить разные позиции одной будет проявлением тоталитарности. Тоталитарность – это не только костры инквизиции или партийные съезды. Тоталитарность тотальна: она проявляется и в личной жизни человека, и в публичной, и в сверхличной. Тоталитарность – это и непререкаемость школьного учителя, требующего думать так, как думает он, и никак иначе; это и средства массовой информации, создающие новейшие «мифологии»; это и научные сообщества, и художественные объединения, и общины единоверцев, явно или неявно предопределяющие мышление всех, кто оказался в поле их влияния.

Тоталитарность, как показывает исторический опыт, малопродуктивна: империи саморазрушаются, искусства вырождаются, науки коснеют. И как спасительная противоположность этой омертвляющей унификации возникает противоположная тенденция – эгалитарность – сохраняющая, но уравнивающая различия, позиции, положения, возвращающая автономию каждой личности, каждой нации, каждой эпохе. Но затем, выполнив свою освободительную миссию, эгалитарность, уже по инерции, утверждает себя как принцип мышления, упраздняющий не только соотношения центра и периферии, но и вообще какую бы то ни было предустановленную соотносительность.

Эгалитарность – это множество частностей, замещающих целостность. Эгалитарность – это независимость безразличных друг к другу точек зрения; это независимость социума, нации, эпохи, культуры – всего, что может обособиться, замкнувшись в себе и перестав ощущать себя частью целого.

Если историческое чередование тоталитарного и эгалитарного типов мышления уподобить колебаниям маятника, тогда целостное мировоззрение следует отнести к основанию этого маятника. Достижение целостности мировоззрения требует определенной высоты, поднимающей над относительностью частных определений, на которой удается совместить и тем самым преодолеть крайности тоталитаризма и эгалитаризма. Переходные периоды истории, по-видимому, наиболее благоприятны для достижения целостности мировоззрения, однако, разумеется, сама по себе переходность отнюдь не обеспечивает его достижения.

Среди тех, для кого целостное мировоззрение было главной жизненной и творческой задачей, - В.С.Соловьев, П.А.Флоренский, М.М.Бахтин. Один, утверждая идею «положительного всеединства», рассматривает это всеединство как триединство – нравственной, теоретической и художественной деятельности, т.е. жизни, науки и искусства, или, еще иначе, добра, истины и красоты. Другой – сумел не только умозрительно, но и практически совместить три рода деятельности, будучи и священником, и ученым, и поэтом. Третий – уже в своей первой, программной статье провозгласил триединство жизни,

науки и искусства как общую перспективу гуманитарной мысли. Как видим, все три мыслителя, при всей разности их позиций, сходятся в одном: ни религиозное, ни художественное, ни научное мировоззрение, взятые в отдельности, не могут претендовать на полную адекватность, и только в единстве, в отношениях взаимной ответственности, они могут выразить смысловую полноту, которую можно было бы назвать целостным мировоззрением.

Целостное мировоззрение – это не что иное, как идеальная модель мироздания, т.е. то же, чем среди множества разнообразных построек и сооружений является храм, или собор (ср.: «соборность»): во-первых, оно осуществляет действительное, онтологическое единение человека с высшей, сверхъестественной реальностью, т.е. является религиозно-мистическим; во-вторых, оно осуществляет это единение эстетически, что позволяет человеку ощутить себя не только тварью, но и творцом, и не только созерцательно, но и деятельно подтверждать жизненность своего мировоззрения, которое в этом аспекте является художественным; в-третьих, оно осуществляется, основываясь на законах и закономерностях, т.е. являясь научным.

Архитектурная метафора здесь тем более уместна, что она привычна в рассуждениях о мировоззрении: его мы «строим», «перестраиваем», «ломаем», имея дело с «фундаментальными» или «конструктивными» понятиями вроде «основания», «базис», «надстройка» и т.п. и соотнося их с нашими представлениями о «мироздании». Как и положено метафорам, эти обороты фиксируют сходство соотносимых явлений, язык выговаривает то, что мы не всегда или недостаточно ясно осознаем: в данном случае – архитектурность мировоззрения.

Но это не только метафоры. Древнейшие религиозные и некоторые новейшие научные концепции (например, лептонная) позволяют предположить, что мировоззрение – это действительно наш духовный Дом, построенный нами же, нашим познающим и творчески работающим сознанием в соответствии с нашей духовной сущностью. Это ограниченное нашим жизненным и культурным опытом, интеллектуально локализованное духовное пространство, необходимое для созревания нашего самосознания. Это модель мироздания, которая одновременно является и моделью нашего внутреннего мира.

Можно предположить, что основные архитектурные принципы, сформулированные Витрувием («прочность, польза, красота»), достаточно универсальны, чтобы их прилагать для характеристики всех сооружений, а не только тех, которые построены из камня, дерева или железобетона. Но для построек из понятий и образов естественнее использовать другую терминологию: научность, нравственность, художественность. В зависимости от того, который из этих принципов оказывается определяющим, различают научное, религиозное и художественное мировоззрения.

Сейчас, как и столетие назад, вновь приходится говорить о необходимости целостного, т.е. архитектурно безупречного, мировоззрения: научно обоснованного, религиозно устремленного и эстетически завершенного.

Примечания

1. Достоевский Ф.М. О русской литературе. – М., 1987.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ФИЛОЛОГИЯ СМЕРТИ
(наука как маленькая трагедия)

Как и всякое интеллектуальное занятие, филология небезразлична к тому, кто избрал ее делом своей жизни. Существует, и в этом не приходится сомневаться, взаимная зависимость между интеллектом и душевным состоянием, которая предопределяет не только успех или неуспех предпринятого исследования, но и судьбу самого исследователя. Достаточно вспомнить таких теоретиков, как Р.Р.Раскольников или И.Ф.Карамазов, не говоря уже о П.А.Корчагине или М.А.Берлиозе, чтобы представить, какие последствия может вызвать та или иная «теория» в сознании и жизни человека. Вероятно, взаимозависимость «теории» и «теоретика» не всегда пряма и однозначна (на что указывают, например, поучительные истории теорий Дон-Кихота, Гамлета, Фауста и множество других, менее известных), но тем важнее рассмотреть или, по крайней мере, установить сам факт этой зависимости.

* * *

Если исходить из аксиоматического единства истины, добра и красоты, тогда в научном исследовании, ориентированном на поиск истины, помимо собственных критериев достоверности, следовало бы применять также эстетический и этический. Но если критерий красоты иногда все-таки учитывается, особенно при построении гипотез и интерпретаций, то критерий добра продолжает восприниматься как чужеродный и необязательный. Категорический императив Бахтина, декларировавшего единство и взаимную ответственность науки, искусства и жизни, акцентирует следствия этих взаимоотношений: в несовершенствах нашей жизни повинно наше неумение понимать искусство, и наоборот, несовершенства искусства происходят от его бытийной неполноты, отъединенности от жизни. Предполагается, что и наука, если она стремится к смысловой полноте и онтологической точности, должна корректироваться критериями эстетики и этики.

Триединство науки, искусства и жизни осуществляется, по Бахтину, в единстве личности – тем самым снимается вопрос о единых основаниях этих форм знания или принципах их внеперсоналистских корреляций. Единство личности представляется целостностью более высокого плана, объединяющей целостности науки, искусства и жизни. Иное дело, что, по этой логике, единство личности – не данность, а заданность – программа самоосуществления и, тем самым, возможно, самосохранения. Именно собирая и совмещая в себе разнородные потенции – ума, воли и чувства, - человек осуществляет себя как личность.

Личностная концентрация и гармонизация разноприродного знания – это идеал Возрождения. Но в истории культуры опробована и иная форма творческой реализации, характерная для Средневековья, – *сверхличностная*, когда автор в человеке как бы умирает, позволяя творению свершаться как бы самопроизвольно. В этом смысле Пушкин – поэт не ренессансного типа, как

обычно полагают, а средневекового: у него, в отличие, например, от Байрона или Мицкевича, как писал о нем В.Соловьев, «господствующего центрального содержания личности никогда не было; а была просто живая, открытая, необыкновенно восприимчивая и отзывчивая ко всему душа – и больше ничего» [1, с.320]. Или, как высказался А.Терц: «Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха» [2, с.372-373].

Аналогично могут быть противопоставлены и филологические концепции, например, Флоренского и Бахтина, которые оба противопоставляли «вещному» мироотношению «личностное». Но Флоренский, которого хоть и называют «русским Леонардо», сознавал себя человеком Средневековья. Бахтин же, напротив, вполне закономерно обращается к творчеству Рабле.

Радикальное различие между этими концепциями связано с отношением к смерти: в одном случае – «смерти нет», а вся духовная деятельность обусловлена подготовлением к «жизни вечной». В другом случае – «смерть не за горами, а за плечами» - она актуально присутствует в антропологических теориях словесности как осознание неустранимой для каждого человека онтологической границы, которая если и преодолевается, то лишь в условно-дискретном сознании человечества – в «большом времени» истории.

Вертикаль, уводящая в «жизнь вечную», и горизонталь «большого времени», - это и распутье человеческой мысли, и крест его ограниченно-земного бытия. Вертикаль и горизонталь – это духовная и телесная интенции человеческой жизнедеятельности, которые, будучи сознаваемы и целенаправленны, предстают как религиозные и научные направления. Художественное же творчество соединяет в себе обе интенции, предстающие в нем как «поэзия» и «поэтика»: это вертикаль «вдохновения», соединенная с горизонталью «мастерства». Художественное произведение – это Слово на Кресте. Это смерть, обещающая возрождение (Бахтин) и воскресение (Флоренский).

В филологических исследованиях категория смерти столь же неизбежна, как и в жизни, и во всех жизнеподобных явлениях. Она обозначает то, что необходимо преодолеть, чтобы достичь «бессмертия», т.е. то, что отличает подлинно художественное произведение от его многочисленных подобий. Именно поэтому качественность произведений традиционно определялась временем – это самый верный критерий, если не единственный, чтобы констатировать победу искусства над смертью.

Предположения о «смерти искусства», соответственно, во многом обусловлены тем, что современные художники добровольно отказываются от «эликсира бессмертия», сулящего великую, но посмертную славу, предпочитая ей прижизненную известность. Художник, естественно, может обмануться в своих надеждах, переоценить свой творческий потенциал, но он волен выбирать критерий художественности – «время» или «вечность». Так, литературное творчество Пушкина знаменательно и, можно сказать, архетипично разделяется надвое сообразно этим творческим ориентирам, о чем сам поэт объявляет в набросках предисловия к «Борису Годунову»: «Я уже не

ищу благосклонной улыбки моды. Добровольно выхожу я из ряда ее любимцев…»

Возможно, углубленная работа над исторической трагедией и сознательное возвышение творческих задач до уровня шекспировских поставили Пушкина на некий онтологический перекресток, требующий от автора ответственного личностного поступка.

Примерно в это же время, в 1826 году, пишется «Пророк», где приоткрывается смысл этого загадочного *«перепутья»*. Это место, где человека ожидает встреча с иным, сверхчеловеческим. Это момент, когда происходит преображение человеческой природы. Это не сам выбор, но его последствия, возможность утоления «духовной жажды», которая даруется тем, кто предпочел вечные цели преходящим.

«Пророк» - важнейшая, если не центральная пушкинская авторефлексия, обращенная к трагедии творческого выбора. Но «Борис Годунов» породил не только «Пророка». Изменив творческое сознание Пушкина, «большая трагедия» продолжилась в «маленьких трагедиях», где темы творчества и смерти соединены до неразличения.

* * *

Если бы филолог испытывал потребность исповедаться, то едва ли не каждый мог бы сказать о себе словами пушкинского Сальери:

Музыку я разъял, как труп…

О том же и почти теми же словами рассуждает гетевский Мефистофель:

…живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нём познанье получить,
Учёный прежде душу изгоняет,
Затем предмет на части расчленяет
И видит их, да жаль: духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась!

(Пер. Н. Холодковского)

Примеры можно продолжить. Искусство сопротивляется науке, как жизнь сопротивляется смерти. Искусство осознает себя как нечто живое и не поддающееся научному изучению: чтобы стать предметом науки, искусство должно стать мертвым. И оно становится таким, когда «умирает» автор, герой, читатель, когда происходит его «дегуманизация», когда искусство, желая того или нет, становится особой, художественной разновидностью научного знания.

Сама по себе «дегуманизация» может не вызывать тревогу (мало ли какие изменения происходят и еще произойдут в искусстве), если бы не устойчивые и недвусмысленные ассоциации этого процесса с умиранием. Можно, конечно,

эстетизировать смерть, представляя ее смысловой границей жизни, не только заканчивающей, но и завершающей человеческое существование, находить в смерти и красоту, и благо, и высшую истину; можно также мыслить ее как мнимость и отсутствие, но все эти игры разума не отменяют самого факта прекращения жизни в существах или явлениях, которые мы называем «живыми».

Согласно библейскому преданию, смерть явилась следствием некоего знания, причем именно следствием, а не каким-то отдельным наказанием: «…только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть» (Быт. 1:3). В сущности, этот сюжет воспроизводится всякий раз, когда читается художественное произведение. Читатель пребывает в художественном пространстве, получая эстетическое («райское») наслаждение до тех пор, пока не соблазнится запретным знанием – возможностью быть как автор («как Бог»). Но такое знание как бы самопроизвольно «изгоняет» читателя из художественного пространства, он оказывается «извне»: из мира, который «бессмертен», он попадает в мир, где все заканчивается смертью.

Возможно, именно это художественное самоограничение имел в виду Бахтин, когда написал: автор «не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов». Присутствие литературоведа за пиршественным столом означает его фактическое отсутствие – нахождение вне пиршества, стороннее (не-участное) наблюдение. Но реальность литературного процесса такова, что «пир», устраиваемый автором, происходит *«во время чумы»* – в пространстве «смерти», в окружении смертного знания, посягающего на «жизнь» произведения.

У науки есть оправдание перед искусством, которое тоже можно проиллюстрировать примером из пушкинской «маленькой трагедии»: художник подобен «скупому рыцарю» - он тоже обращает в «золото» поэзии то, что составляет человеческую жизнь, - потоки «слез, крови и пота», и запирает это «золото» в «сундуки» – тексты, которые остаются недоступны, пока не найдены к ним *«ключи»*. Умирая, Скупой рыцарь произносит: «Ключи, ключи мои!..»

Научное исследование – это «Шаги Командора»: оно приближает смерть, оно сама смерть. Герой произведения не выдерживает «пожатья каменной десницы», кто бы он ни был. Он выхватывается из мира, где он может быть живым, и переносится в сферу, где он может быть только мертвым – формой, структурой, концептом, функцией, актантом и т.д. Недаром же скелет является эмблемой смерти: структурализм, наиболее последовательно осуществляющий принцип научности, просвечивает, подобно рентгеновским лучам, живую ткань произведения и видит только его остов, все прочее полагая несущественным и малозначимым.

Структурализм состоялся, несмотря на призывы в начале XX века вернуться «назад, к предметам» и далее, к «досократическому», «дорефлективному» мышлению. Структуралист – это Гамлет с черепом в руке: другой истины он не знает и не хочет знать.

Структурализм как логико-аналитическая стратегия интересен тем, что обозначил возможности и пределы научной точности. Поскольку структурность художественных явлений очевидна, то очевидна и правомерность структурного подхода. Но столь же очевидна и недостаточность, если не сказать опасность, этого подхода к явлениям, которые имеют свойства «живых»: «скелет» - это лишь часть «тела», а ведь есть еще и «душа».

Именно по отношению к «живым» объектам структурализм как наиболее последовательное проявление ортодоксальной научности оказывается в весьма сомнительной роли «убийцы»: одно дело – исследовать неживую натуру и совсем другое – умерщвлять для этой цели живое.

Вальсингам, поющий хвалу чуме, не только выражает сущность поэтического творчества, но, по сути, высказывает оправдательный приговор «филологии смерти»: если поэт имеет призвание и слышит зов идти навстречу смерти, то в этом праве не должно быть отказано и тем, кто призван услышать и понять слово поэта, стать хоть и «малым», но тоже «пророком», передатчиком высшего знания – в котором, возможно, содержится весть о бессмертии. Ибо:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья -
Бессмертья, может быть, залог!

* * *

Можно возразить, что смерть не есть проблема, но данность и неизбежность, а если и проблема, то отнюдь не филологическая. И с этим возражением можно было бы согласиться, если бы мы считали филологию исключительно наукой, занимающейся изучением слов во всем их разнообразии. Но если полагать, что филология – это специфическое единство научного, художественного и религиозного знания, тогда этот вопрос становится едва ли не основным: каково отношение к смерти, такова и филология.

Цитированная литература

1. Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
2. Терц А. Прогулки с Пушкиным // Терц А. (А.Синявский). Собр. соч.: В 2 т. – Т.1. – М., 1992.